Paul Virilio

Estética de la desaparición

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Paul Virilio

Estética de la desaparición

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Título de la edición original:
Esthétique de la disparition
© Editions André Balland
París, 1980

Traducción:
Noni Benegas

Portada:
Julio Vivas
Ilustración: «El tobogán de Luna Park» (fragmento), fotografía de Jacques-Henri Lartigue

Primera edición: 1988
Segunda edición: septiembre 1998

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1988
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 84-334-0092-7
Depósito Legal: B. 31101-1998

Printed in Spain

Liberduplex, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

Este mundo, tal como lo vemos, está sucediendo.

PABLO DE TARSO

I

Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí donde fueran interrumpidos. El tiempo consciente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias, denominadas picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente),[1] suelen ser muy numero-

1. Catherine Bousquet. *Macroscopies*, número 6, pág. 45: «La epilepsia —sorpresa en griego— no reviste una forma, sino muchas, hay pues que hablar de las epilepsias, desde el grande al pequeño mal. Desde el punto de vista neurológico, cualquier crisis epiléptica es el resultado *strictu sensu* de una descarga hipersincrónica de un conjunto de neuronas... El diagnóstico clínico de la epilepsia ha evolucionado poco, salvo que hoy día

sas, cientos al día, y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean. Mas para el picnoléptico nada ha sucedido; el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa en cada crisis una pequeña parte de su duración.

Por lo común, los más afectados son los niños, y la situación del joven picnoléptico pronto se vuelve insostenible. Se le quiere forzar a dar cuenta de hechos que no ha visto, aunque se hayan desarrollado efectivamente en su presencia, y como no lo logra, se le trata de retrasado y se le acusa de disimular y mentir. Secretamente confundido y angustiado por las exigencias de su entorno, debe transgredir sin cesar los límites de su memoria para buscar la información. Si al pequeño picnoléptico se le muestra un ramo de flores y se le pide que lo dibuje, dibujará no sólo el ramo, sino también el personaje que lo colocó en el vaso e incluso el prado donde fue recogido. Costumbre de ensamblar las secuencias, de adaptar los contornos para hacer coincidir lo visto y lo que no pudo ser visto, aquello que se recuerda y lo que, desde luego, es imposible recordar y hay que inventar, recrear, para otorgarle verosimilitud al *discursus*.[2] Con el tiempo, el joven picnoléptico se verá obligado a dudar del saber

---

se distingue entre el ataque epiléptico y epilepsia propiamente dicha, y se reserva este término para las crisis crónicas.»

2. Del Latín *discurrere*, correr aquí y allá, término que describe bien la impresión de prisa y falta de ilación del conocimiento corriente en el picnoléptico.

y los testimonios unánimes de su entorno, toda certeza se cambiará en sospecha, tenderá a creer (como Sexto Empírico) que nada existe y que aun si algo existiese no podría ser representado, e incluso si pudiera serlo, en modo alguno podría ser comunicado o explicado a los demás.

Hacia 1913, Walter Benjamin señalaba: «...carecemos de la experiencia de una cultura de la mujer, así como lo ignoramos todo de una cultura de la juventud.» El paralelo trivial mujer-niño podría justificarse aquí por la reflexión del doctor Richet: «Las histéricas son más mujer que las otras mujeres, tienen sentimientos fugaces y apasionados, representaciones imaginarias dinámicas y brillantes, y, sin embargo, no logran dominarlos mediante la razón y el juicio.»[3]

A semejanza de las mujeres, los niños asimilan vagamente el juego a la desobediencia; la sociedad infantil rodea sus actividades de una verdadera estrategia del secreto, soporta con dificultad la mirada de los adultos y siente ante ellos una inexplicable vergüenza. Por esa razón la incertidumbre del juego renueva la incertidumbre picnoléptica, su carácter a la vez sorprendente y reprensible; el niño que, tras un despertar especialmente difícil, se ausenta sin saberlo cada mañana y vuelca involunta-

3. La histeria y la epilepsia, enfermedades específicamente femeninas... Mujeres sensibles, sentimentales, grandes lectoras de novelas, expertas en el juego de la coquetería... (Regnard).

riamente su taza, es acusado de torpe, reprendido y por último castigado.

Cito de memoria las declaraciones hechas por el fotógrafo Jacques Henri Lartigue durante una entrevista reciente:

P. — Mencionó usted una *trampa de la vista* o algo parecido, ¿se trata de la cámara fotográfica?

R. — No, nada de eso, es más bien una cosa que yo hacía cuando era pequeño. Cerraba a medias los ojos hasta no dejar más que un resquicio por el que miraba intensamente lo que quería ver. Después, giraba tres veces sobre mí y pensaba que así había atrapado, cogido en la trampa, lo que había visto, y que podía guardar indefinidamente no sólo eso sino también los olores, los ruidos. Por supuesto, a la larga caí en la cuenta de que mi truco no funcionaba, sólo a partir de entonces recurrí a las herramientas técnicas para conseguir el mismo efecto...

Otro fotógrafo ha escrito que su primera cámara oscura fue su habitación de niño, y su primer objetivo, la rendija luminosa de los postigos cerrados. Pero lo notable en el caso del pequeño Lartigue es que asimila su propio cuerpo al aparato, la cámara de su ojo a la de la herramienta técnica, el tiempo de exposición a las tres vueltas sobre sí. Percibe en esto una trama que puede ser restituida mediante un «saber hacer». El niño Lartigue permanece en la trama pero, sin embargo, está ausente;

gracias a la velocidad adquirida ha logrado modificar su duración sensible, la ha despegado de su tiempo vivido. Para dejar de «grabar» le basta con provocar una aceleración del cuerpo, un aturdimiento que reduzca su entorno a una especie de caos luminoso. Pero a cada vuelta, cuando trata de resolver la imagen, sólo obtiene la percepción aún más clara de sus variaciones. La sociedad infantil utiliza con frecuencia el giro, la ronda, el desequilibrio; busca las sensaciones de vértigo y extravío como fuentes de placer. El autor del célebre tebeo *Luc Bradefer* utiliza el mismo procedimiento para llevar el vehículo de su héroe a través del tiempo: la «Cronosfera» escapa a lo visible girando sobre sí como un trompo.

En otro juego, un niño se coloca de frente a la pared y de espalda a sus compañeros, que se mantienen a bastante distancia sobre la línea de partida. El niño golpea la pared tres veces antes de volverse de súbito. Durante ese corto lapso de tiempo, los compañeros deben avanzar hacia él, pero cuando éste se vuelve, deben haber encontrado una postura inmóvil. Los que son sorprendidos en movimiento quedan eliminados, aquel que logra alcanzar la pared sin que el niño haya podido ver que se movía, gana y lo reemplaza. Como sucede al segmentar el juego de pelota: proyectada cada vez más alto, cada vez más rápido, contra el piso, una pared o un compañero, se tiene la impresión de que lo que es lanzado y vuelto a coger no es tanto el objeto cuan-

to su imagen. Cabe pensar aquí en los «brincos» de la pelota de hilo de Mandelbrot,[4] donde el resultado numérico (que va de cero hasta varias dimensiones) depende de las relaciones de distancia entre lo observado y el observador, de sus diferencias.

Al preguntarle a Lartigue cómo ha conseguido mantener un aspecto juvenil a su edad ya avanzada, responde simplemente que sabe darle órdenes a su cuerpo, hacerse obedecer. El desencanto, la pérdida de poder sobre sí mismo, que le obligaron a recurrir a prótesis técnicas (fotografía, pintura de caballete, vehículos rápidos...), no le han hecho desistir por entero de las exigencias que tenía de niño con respecto a su cuerpo. Pese a ello, el envejecimiento desigual de los tejidos celulares comienza a edad muy temprana, y el cristalino del ojo se ve afectado precozmente, dado que la amplitud de acomodación merma desde los ocho años hasta la cincuentena, cuando se instala la presbicia. A partir de los cinco años las células nerviosas del cerebro comienzan a menguar de forma irreversible. El niño es ya un viejo disminuido, y el recurso a las prótesis cobra *verdaderamente el sentido de un añadido artificial* destinado a reemplazar o completar los

4. Mandelbrot, *Les objets fractals*, Flammarion. Por medio de la constante renovación de las relaciones entre lo aparente y lo móvil, la geometría occidental realizó una regulación de las diversas formas de representación. «Como confirmación, señalemos que un objeto complejo, por ejemplo, una pelota de 10 cm. de diámetro hecha de hilo de 1 mm. de diámetro, posee de forma en algún modo latente, muchas dimensiones físicas distintas...»

órganos que flaquean. El juego sería, entonces, un arte simple, el contrato con lo aleatorio consistiría sólo en la formulación de una pregunta esencial sobre la relatividad de la percepción de lo que está en movimiento, *la búsqueda de la forma sería sólo la búsqueda técnica del tiempo.* El juego no es inocente ni gracioso; se inicia al nacer; paradójicamente la misma austeridad de sus instrumentos, reglas y representaciones genera placer y hasta pasión en el niño: unas pocas líneas o signos trazados de manera efímera, ciertas cifras particulares, algunos guijarros o huesecillos...

Lo esencial del juego transcurre entre los polos de lo visto y lo no visto, razón por la que su construcción, el consenso que lleva a los niños a aceptar espontáneamente las reglas, nos devuelven a la experiencia picnoléptica.

Hace ya muchos años que se conoce el *petit mal,* pero cuanto más se avanza en su estudio, tanto más se presenta como extendido, diversificado y mal conocido. Debido a las largas polémicas suscitadas por su adscripción a la epilepsia, por su diagnóstico incierto, la crisis pasa inadvertida tanto para el entorno como para el sujeto mismo, permanece fatalmente ignorada por todos, y a la pregunta: ¿quién es picnoléptico?, podría quizá responderse hoy: ¿quién no lo es o no lo ha sido?

Una vez definida la picnolepsia como fenómeno de masas, a la noción de *sueño paradójico* (sueño rápido) correspondiente a la fase de los sueños, se

le agregaría en el orden consciente *un estado de vigilia paradójica* (una vigilia rápida). En suma, nuestra vida consciente, que nos resulta ya inconcebible sin los sueños, lo será también sin la vigilia rápida.

«Filmar lo que no existe», dicen aún hoy los especialistas anglosajones de efectos especiales. En el fondo, esto es inexacto, pues lo que ruedan existe de un modo u otro; es la velocidad a la que filman lo que no existe, esa pura invención del motor cinematográfico: los efectos especiales, o, mejor dicho, el «trucaje», ese término tan poco académico (como bromeaba Méliès, «el truco, aplicado con inteligencia, permite hoy hacer *visible lo sobrenatural, lo imaginario y aun lo imposible*»).

Los grandes productores de la época reconocían que Méliès al separar el cine del *realismo* de los «temas al aire libre», que con seguridad habrían cansado rápidamente al público, no había hecho otra cosa que mantenerlo.[5] Méliès señala aún: «Para mi pesar, debo admitir que los trucos más simples son los que producen mayores efectos.» Conviene recordar aquí cómo inventó ese truco tan simple que, según él, gustaba tanto al público.

«Un día en que filmaba sin mayor interés la plaza de la Opera, un bloqueo del aparato que estaba utilizando produjo un efecto inesperado: necesité

5. Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Seghers. Bibliografía y filmografía.

un minuto para desbloquear la película y volver a poner el aparato en marcha. Durante ese tiempo, los transeúntes, autobuses y coches habían cambiado de lugar. Cuando proyecté la cinta empalmada vi, de pronto, que un autobús Madeleine-Bastille se había transformado en coche fúnebre, y los hombres, en mujeres. Había descubierto el truco por sustitución, llamado *truc à ârret*, y dos días después llevaba a cabo las primeras metamorfosis de hombres en mujeres.»

Los azares tecnológicos habían recreado las circunstancias desincronizantes de la crisis picnoléptica, y Méliès, al delegar en el motor el poder de quebrar la serie metódica de los instantes filmados, actuó como el niño que ensambla las secuencias y suprime así cualquier corte aparente de la duración, sólo que en este caso el «blanco» fue tan prolongado que el *efecto de realidad* se modificó sustancialmente.

«Imágenes sucesivas que representan las diversas posiciones que un ser vivo, caminando a un paso cualquiera, ha ocupado en el espacio en una serie de instantes.» Esta definición de la cronofotografía dada por su inventor, el ingeniero Etiènne-Jules Marey,[6] es muy semejante a la del «juego contra la pared» que mencionamos más arriba. Por lo demás,

6. *E. J. Marey, 1830-1904.* Ensayo para la exposición realizada en el Centro Pompidou, París, 1977. «El mecanismo de nuestro conocimiento común es de naturaleza cinematográfica», observó Bergson, que conocía a Marey.

si bien Marey quiere explorar el movimiento, el hacer de la fugacidad un «espectáculo» es ajeno a sus preocupaciones. Alrededor de 1880 la polémica gira en torno al hecho de que el ojo no puede aprehender un cuerpo en movimiento. Cada uno cuestiona, con razón, la veracidad de la cronofotografía, su mérito científico, la realidad que puede tener al hacer visible «lo nunca visto», es decir, un mundo sin memoria y de dimensiones inestables. Si nos fijamos en los temas de Marey, veremos que tiende a observar, precisamente, lo que le parece más incontrolable formalmente: el vuelo de los pájaros en libertad, el de los insectos, la dinámica de los fluidos... pero también, la amplitud de los movimientos y las expresiones anormales en las enfermedades nerviosas, la *epilepsia* (tema de estudios fotográficos hacia 1876 en el hospital de la Sâlpetrière).

Tiempo después, el ilusionismo de Méliès no buscará desorientarnos mucho más que el rigor metódico del discípulo de Claude Bernard; mientras uno nos ofrece un discurso cartesiano («los sentidos nos engañan»), el otro nos invita a comprobar que «nuestras ilusiones no nos engañan mintiéndonos siempre» (La Fontaine). Lo que la ciencia intenta actualizar, «lo no visto de los instantes perdidos», se convierte para Méliès en *la base misma de la producción de la apariencia,* de su invención. Lo que él muestra de la realidad es aquello que reacciona constantemente ante las ausencias de la realidad que ha pasado. Es el «entre dos» de las ausencias

lo que hace visible esas formas que él califica como «imposibles, sobrenaturales, maravillosas». Pero los primeros dibujos animados de Emile Cohl basados en la transformación nos muestran, aún más claramente, hasta qué punto estamos ávidos de percibir formas maleables, de introducir una perpetua anamorfosis[7] en la metamorfosis cinemática.

La búsqueda de las formas no es más que una búsqueda del tiempo, pero si no hay formas estables, tampoco hay siquiera forma a secas. Podría pensarse que con las formas sucede como con la escritura: al observar cómo se expresa un sordomudo, comprobamos que su mímica y sus gestos son ya dibujos, y se recuerda de inmediato el paso a la escritura tal como se enseña aún en el Japón; por ejemplo, el profesor ejecuta gestos frente a los alumnos y éstos deben caligrafiarlos. Asimismo, cuando se habla de anamorfosis cinemática, podría imaginarse su representación pura como la sombra dejada por la aguja de un reloj solar. El tiempo que pasa está señalado, según la época del año, no sólo por la posición, sino también por el invisible movimiento de la forma de la sombra de la aguja o del triángulo sobre la superficie de la esfera (más larga, más corta, más ancha, etc.).

A continuación, las agujas del reloj producirán siempre una modificación de la posición, tan imposible de aprehender a simple vista como los movi-

7. En el sentido etimológico del verbo clásico *anamorfóo*, transformar, regenerar. (*N. de la T.*)

mientos planetarios; pero, como sucede en el cine, la anamorfosis propiamente dicha desaparecerá en el motor del reloj, hasta que el engranaje sea a su vez borrado por la indicación electrónica de hora y fecha sobre una esfera negra, en la que *la emisión luminosa* reemplaza por entero el efecto inicial de la sombra proyectada.

Dar más importancia al movimiento que a la forma significa cambiar la función del día y de la luz. Incluso aquí Marey nos esclarece. Para él, la luz no es ya la del sol «que ilumina las masas estables de los volúmenes agrupados, entre los que sólo se desplazan las sombras». Marey le otorga otra función: hace de ella la primera actriz del universo cronofotográfico. Si puede observar el movimiento de un líquido es gracias al artificio de las partículas brillantes en suspensión; para el movimiento animal recurre a pequeñas cintas metalizadas, etc. En sus obras, el efecto de realidad se convierte en la precipitación de una emisión luminosa; lo que se ofrece a la vista obedece a la mediación de fenómenos de aceleración y desaceleración en todo identificables con las intensidades de la iluminación. Marey hace de la luz una sombra del tiempo.

En general, se observa una desaparición espontánea de las crisis de picnolepsia al terminar la infancia (*in-fans*, el que no habla). La ausencia, entonces, ya no actúa significativamente sobre la cons-

ciencia al comienzo de la edad adulta (podríamos recordar aquí la importancia del factor endocrino en la epilepsia, y también, la peculiar función que desempeñan la hipófisis y el hipotálamo en la actividad sexual y en el sueño). Al mismo tiempo que envejece el organismo, se pierde el saber hacer y las facultades juveniles, el efecto de desincronización ya no está bajo control y actúa —como en el pequeño Lartigue— jugando con el tiempo o sirviéndose de él como sistema de invención y de protección personal —los sujetos fotosensibles manifiestan un gran interés por las causas inductoras de sus crisis y utilizan con frecuencia los mecanismos de la ausencia como reacción de defensa ante las solicitudes o las asociaciones de ideas desagradables (Pond).

La relación con las dimensiones se metamorfosea, y no se trata aquí de metáforas al estilo «imágenes del tiempo», sino de tomar, por ejemplo, en su sentido más literal la frase de Rilke: «Lo que *llega* posee tal adelanto sobre lo que pensamos, sobre nuestras intenciones, que jamás podemos alcanzarlo, ni jamás conocer su verdadera apariencia.» Uno de los trastornos más comunes de la pubertad es el descubrimiento por el adolescente de su propio cuerpo como extraño y extranjero, descubrimiento experimentado como una mutilación, una causa de desesperación. Es la edad de los «malos hábitos» (droga, masturbación, alcohol...) que no son más que esfuerzos de reconciliación consigo mismo, adaptaciones atenuadas del proceso epiléptico desa-

parecido. Es también, en adelante, la época de utilización desmesurada de prótesis técnicas de mediatización (radio, moto, foto, sonido..., etc.). Ahíto, el hombre parece olvidar todo acerca del niño que fue y *se creía eterno* (E. A. Poe); de hecho ha entrado, como lo sugiere Rilke, en otra categoría de ausencia en el mundo, un exilio aún más lejano, «la exuberancia y la ilusión de los paraísos inmediatos, fundados en las rutas, las ciudades, el poder»,[8] a los que la tradición judeo-cristiana opone una nueva partida hacia «un desierto de *incertidumbres*» (Abraham). Tiempos perdidos, verdes paraísos donde no pueden entrar sino los adultos que vuelven a ser como niños. *Lo esencial falta* en el Eclesiastés; *la falta es lo esencial* en el Nuevo Testamento; las Bienaventuranzas hablan de una pobreza de espíritu que podríamos de algún modo oponer a *la riqueza de los instantes*, a esa hipotética tesaurización consciente propuesta por Bachelard, a ese miedo «al equilibrio mínimo alcanzado por agotamiento de las posibilidades que conforman los conocimientos (las informaciones, si se prefiere) cuya reserva constituida por los enunciados posibles del lenguaje se volvería inagotable» (J. F. Lyotard). Imágenes de una sociedad vigilante, que marca horas iguales para todos.

En ocasión de la entrega del premio Arco de Triunfo, una periodista preguntó con agudeza al

8. Shmuel Trigano, «Midbar, Chemama», *Traverses*, número 19. Paul Virilio, *Essai sur l'insécurité du territoire*, Stock, 1976: «El Estado es siempre la corte, la ciudad (Urstaat)...»

jefe de Estado: «¿Apostar forma parte del ocio?» El presidente se cuidó bien de contestar a esa pregunta, que pretendía confundir las técnicas de las apuestas mutuas con *la cultura del ocio,* propuesta desde hace más de un siglo a la población laboriosa como la inapreciable recompensa de sus esfuerzos. Responder hubiera sido reconocer que los progresos empujan irresistiblemente nuestra sociedad hiperprevisora hacia una simple *cultura del azar,* hacia un contrato con lo aleatorio. En los nuevos juegos de circo de Las Vegas se apuesta a todo y nada en particular, en las salas de juego y hasta en los hospitales, donde incluso se apuesta a la muerte. Una enfermera del hospital Sunrise ¿acaso no imaginó, para distraer al personal, crear «un casino de la muerte» donde se apostaría al momento en que podría extinguirse la vida de los pacientes? Pronto, todo el mundo se puso a jugar: médicos, enfermeras, asistentes; desde unos pocos dólares, las apuestas alcanzaron cientos... pronto faltaron moribundos... Es fácil imaginar el fin de la historia. La recreación fundamental de la infancia, rebajada al estado de excitación trivial, no deja de ser una consecuencia de la autoinducción picnoléptica, el disimulo de uno o varios elementos de una totalidad frente a un adversario que sólo lo es por esa diferencia de visión dependiente de los tiempos y las apariencias que se desvanecen ante nuestros ojos, y crean artificialmente esa inexplicable exaltación en la que «cada uno cree encontrar su verdadera na-

turaleza en una verdad que sólo él conoce». Además, los juegos de números como la lotería o las apuestas combinadas, con sus ganancias desproporcionadas, equivalen a la desobediencia de las leyes sociales, la exención de impuestos, la compensación inmediata de la pobreza...[9]

«Ninguna potencia determinada remeda o precede la voluntad, dado que la voluntad es, en sí misma, esa potencia», escribió Vladimir Jankelevitch. Si se admite que la picnolepsia es un fenómeno que afecta a la duración consciente de cada uno —más allá del Bien y del Mal, un *petit-mal* como se le llamaba antaño—, la meditación sobre el tiempo no será ya la tarea preliminar confiada al metafísico, reemplazado hoy por algunos omnipotentes tecnócratas, sino que cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y de ningún otro, en virtud de lo que podríamos denominar *la conformación incierta de sus tiempos intermedios;* y el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo; por ello, sería un tipo de voluntad y poder para los espíritus, ninguno de los cuales «puede considerarse misteriosamente inferior a otro» (Poe).

9. Jean Duvignaud, *Le jeu du jeu,* Balland.

Con los cronotropismos bergsonianos podíamos ya imaginar los «ritmos diferentes de la duración, que, más lentos o más rápidos, medirían el grado de tensión o relajación de las conciencias, y fijarían su posición respectiva en la serie de los seres». Pero, en este caso, la noción misma de ritmo implica un cierto automatismo, un retorno simétrico de un tiempo fuerte o débil superpuesto al tiempo vivido del sujeto. En lo que respecta a la irregularidad del punteado epiléptico, definido como sorpresa y variación indeterminada de las frecuencias, no se trata ya de tensión o de atención, sino de suspensión pura y simple (por aceleración), de desaparición y reaparición efectiva de lo real, de separación de la duración. A la frase de Descartes: «El espíritu es una cosa que piensa» (se sobreentiende que en formas estables, puesto que en general son visibles) Bergson replicaba: «El espíritu es una cosa que dura...» El estado de vigilia paradójica permitiría conciliar las dos opiniones: es nuestra duración lo que piensa, la primera producción de la conciencia sería la velocidad que le es propia durante el recorrido de su tiempo. Entendida así, la velocidad sería idea causante, idea anterior a la idea.[10]

10. Como en la ocurrencia de Bernstein: «La intuición es la inteligencia que comete un exceso de velocidad.» Se podría especular con una cierta reposición de las definiciones *etnológicas*: alma, maná, sustancia potente, soplo y energía, etc.

Cuando se habla de la soledad que acarrea el poder como de un hecho consumado, a nadie se le ocurre, en el fondo, interrogarse sobre ese autismo conferido inevitablemente por la función de dirección que determina, según Balzac, que «todo poder será tenebroso o no será, pues toda potencia *visible* está amenazada». Esta reflexión opone formalmente la extrema caducidad del mundo, tal como lo percibimos, a la potencia creadora de lo no visto, el poder de la ausencia incluso al del sueño mismo. Cualquiera que busque el poder se aísla, y tiende normalmente a excluirse de las *dimensiones* corrientes. Todas las técnicas para liberarse de una potencia han sido siempre prácticas de desaparición (se sabe que los grandes conquistadores: Alejandro, César, Aníbal, etc., eran de constitución epiléptica).

En el *Ciudadano Kane,* Orson Welles desdeña los elementos freudianos que utilizaban de ordinario los escenógrafos americanos, y hace del misterioso trineo *Rosebud* el instrumento, en apariencia insignificante, de la carrera por el poder de su héroe, la llave y la conclusión del destino de ese hombre despiadado: un pequeño vehículo capaz de enajenar al joven pasajero mientras se desliza a toda velocidad por un paisaje nevado.[11] A esta biografía ficticia, en la que William Randolph Hearst recurre a *Rosebud* para paliar su agonía, sucede el destino real de

11. Ya están aquí reunidos los elementos básicos de la velocidad, de la infancia y del poder sobre el destino. Para Orson Welles, como para muchos anglosajones, *la presencia de la ausencia* es un tema importante.

Howard Hughes. La vida de este millonario parece estar formada por componentes distintos: al principio, una existencia pública, y a partir de los cuarenta y siete años —y durante veinticuatro— una vida oculta.

La primera parte de la existencia de Hughes podría interpretarse como un comportamiento dirigido por el sueño y el deseo: quiere ser el hombre más rico, el más grande aviador, el mayor productor del mundo, y en todo triunfa con ostentación, exhibiendo su persona en demasía. Avido de publicidad, inunda la Prensa occidental durante años con su imagen, el relato de sus hazañas o sus conquistas femeninas.

Luego, desaparece y, hasta su muerte, se disimula tras apariencias falsas.

El periodista James Phelan, que siguió al millonario a lo largo de su carrera, se pregunta:[12] «¿Por qué se dejó transformar en *un hombre que no podía soportar el ser visto?* ¿Qué buscaba más allá del simple deseo de adquisición?»

Dueño de una fortuna desmesurada, de una considerable obra tecnológica e industrial, su riqueza sirvió tan sólo para comprar la reclusión total en una cámara oscura, en la que vivía desnudo, cubierto de escaras, descarnado y desprovisto de todo, echado en un jergón. Phelan concluye: «Lo que Hughes atesoraba era el poder y no el dinero.»

12. James Phelan, *Howard Hughes*, Editions Internationales Alain Stanké, 1977.

Un día, cuenta él, un hombre disfrazado de ratón Mickey se presentó en *Bayshore Inn* y dijo que tenía un regalo para el señor Hughes. Era un miembro del circo Disney, que quería ofrecerle un reloj con esta dedicatoria: «Los héroes legendarios deben jugar sin cesar al gato y al ratón con el público para que éste continúe creyendo en ellos, y no dudo que usted querrá saber de vez en cuando qué hora es.»

Ahora bien, era notorio que Hughes se negaba rotundamente a llevar reloj y se declaraba, a la vez, *dueño del tiempo*, lo que para él tenía ciertamente un sentido preciso, próximo quizás a la definición de Rilke: poseer la potencia, ganar al juego del mundo, es crear la dicotomía entre las maneras de marcar el tiempo personal y el astronómico para hacerse dueño de lo que llega, para intentar alcanzar de inmediato lo que viene. Millonario desprovisto de todo, Hughes se consagra solamente a cambiar la velocidad de su destino, a hacer de su modo de vida un modo de velocidad. Parece mucho más contemporáneo que el ciudadano Kane, emperador agonizante en su palacio museo, aprisionado entre las ruinas de sus bienes materiales y la abundancia barroca de sus colecciones. Para Hughes, al contrario, *ser no es habitar*:[13] *polytropos* como el Ulises de Homero, sin ocupar un lugar preciso, desea no

13. «El espacio humano, al convertirse en el de nadie, se convertirá progresivamente en la manifestación de ninguna parte...», *L'insécurité du territoire*, pág. 171.

ser identificable, y por encima de todo, no identificarse con nada. «No es nadie porque no quiere ser alguien, y para ser nadie, hay que estar a la vez en todas partes y en ninguna.» Este gusto por la ausencia ubicua lo satisface en primer lugar recurriendo a diversos medios tecnológicos. Bate lo que para esa época era una marca ideal: el 14 de julio de 1938, su Lockheed-Cyclone, luego de dar la vuelta al mundo «por el gran arco del círculo», posa las ruedas en el aeródromo Floyd Bennet, del que había despegado el 10 de julio, carretea y vuelve al hangar, *al punto preciso del que había partido.* Hughes no tardó en rendirse ante la evidencia: *su deseo de movimiento es sólo un deseo de inercia, el deseo de ver llegar aquello que permanece.*

Pronto, sólo se comunica con el mundo a través del teléfono. Como Chateaubriand, *encierra en un breve espacio sus grandes esperanzas.* Las habitaciones donde desea estar son exiguas y todas parecidas, aun si se hallan en las antípodas. Así, no sólo suprimía la impresión de ir de un lugar al otro (como en la curva vacía de la marca mundial), sino que cada sitio era tal como se lo esperaba. Las ventanas estaban ocultas, en el interior de esas cámaras oscuras no debían penetrar ni la luz solar ni la imagen imprevista de un paisaje diferente. Al eliminar así toda incertidumbre, Hughes podía creerse en todas partes y en ninguna, ayer y mañana, porque todas las referencias a un espacio o un tiempo astronómico habían sido eliminadas. Al pie de la cama

donde vivía echado había, sin embargo, una ventana artificial: una pantalla de cine. En la cabecera de la cama estaba el proyector; al costado, al alcance de la mano, los mandos mediante los que proyectaba sus películas, siempre las mismas, comiendo indefinidamente el mismo plato. Reconocemos aquí algo que se ha tomado por una metáfora de la visión: el mito socrático de la caverna (cámara oscura) «adonde serán conducidos (aquellos que han obtenido el primer lugar en todo) y obligados a volver la mirada hacia lo que genera la luz... contemplar lo real que es invisible...».

Hughes sentía tal necesidad de no estar en parte alguna que no soportaba hacerse visible a los otros. Y si bien mantenía un costoso harén, jamás visitaba a sus protegidas, le bastaba con saber que tenía el poder de visitarlas y que las jóvenes cuya foto poseía esperaban su venida. Lo mismo ocurría con sus aviones o coches, aparcados aquí o allá, inutilizados, abandonados a la intemperie durante años en aparcamientos de diversos aeropuertos. Por lo demás, compraba siempre el mismo modelo de Chevrolet pues consideraba que los Chevrolet fabricados en serie eran particularmente banales.

En los negocios obraba igual que con las mujeres, dueño oculto de la política, corruptor del gobierno americano y de la CIA, jugó con el mundo hasta finalmente desembocar en estados próximos al sueño y luego a la muerte.

En su absoluta impaciencia por ver llegar lo que

perdura, Hughes, a quien sus compatriotas terminaron por considerar un «iluminado», se volvió una especie de *monje tecnológico,* y hay poca diferencia entre la cámara oscura en la cima del *Desert Inn* de Las Vegas y la subida al desierto de los antiguos eremitas en busca de la Eternidad.

La tradición hebrea muestra dos aspectos de la falta, representados por dos desiertos que emergen el uno del otro: *corazón de todas las cosas, en su corazón todas las cosas.* Uno se denomina *chemama* y equivale a desesperación y destrucción; el otro, *Midbar,* no es un desierto de desamparo, sino un campo de incertidumbres y esfuerzos. El *chemama,* por el contrario, es dirección, polaridad de la Ciudad-Estado (la ciudad de Ur; *Our*: la luz); su desierto es aquel, trágico, de las leyes, la ideología, el orden, alzado contra todo lo que podría surgir de la marcha errabunda. La vida de Hughes, su abstenerse del mundo presente, parecen tener sus raíces en la anacoresis, las «mortificaciones inhumanas» que se infligían los monjes al ocaso de sus vidas de aislamiento, cuando parecía que el «santo» sólo podía encontrar la locura o la idiotez en ese doble juego de los desiertos de la ciudad y las incertidumbres, como aquel Simeón de Emesa, que descendió de su soledad para, según él, *burlarse*[14] *del mundo* (o para jugar con el mundo, como Hughes). Las crónicas

14. En la traducción se pierde el juego de palabras que el autor hace, precisamente, con el verbo «jugar»: *se jouer du,* burlarse. (*N. de la T.*)

cuentan que el desierto lo afectó tanto que había alcanzado la *apátheia*,[15] cuyo significado podría ser impasibilidad; ese estado y un comportamiento de idiota le permitieron burlarse de la ciudad y sus leyes.

Siempre vestido con su hábito de monje, no repara en alzarlo delante de la gente; frecuenta los lupanares, trastoca la liturgia en las iglesias. Multiplica así los actos reprensibles, pone a prueba su autismo comportándose en la ciudad como si ésta fuera el desierto, como si nadie lo viera.

Inductor fotosensible, el desierto (su doble figura) está vinculado en todos los casos a la liberación del tiempo: eternidad divina para el anacoreta, eternidad del Estado para César, que sueña con transformar las fronteras de su imperio en un vasto desierto. Cristo, que vivió al revés de Hughes, pues se ocultó al comienzo y luego terminó llevando una existencia pública, encuentra la tentación en el límite entre esos dos modos de vida cuando Satanás le ofrece el dominio de las naciones (*chemama*) como si sólo pudiera evocarse la toma del poder humano mediante el sobrevuelo de una extensión solitaria, invisible, donde a los otros hombres se les ha colocado al borde de la invisibilidad.

El predicador de la película de John Huston *El maligno*, lo expresa claramente: «La Iglesia de Cristo sin Cristo no es otra cosa que vuestra sombra

15. Las raíces griegas de esta palabra son *a*, *páthos*, ausencia de sensibilidad o dolor; indiferencia. (*N. de la T.*)

que os sigue, nada más que vuestro reflejo en vuestro propio espejo.»

La cantante Amanda Lear ha eliminado los espejos de su apartamento, reemplazándolos por un circuito de vídeo integrado; así, la luz de su imagen la persigue como la más íntima de las compañías, dicho de otra manera: como su sombra. Si al envejecer, la Castiglione hizo cubrir los espejos de su casa para no contemplar los avances de la decrepitud, Amanda no tendrá por qué temer el encuentro con su reflejo: le bastará con interrumpir la grabación de imágenes el día elegido, y las pantallas le devolverán su imagen eternamente joven, en un apartamento donde el tiempo se habrá detenido; el mueble viviente ya no se diferenciará del inmueble; el medio de comunicación se habrá convertido en un sintetizador capaz de mezclar el cuerpo y la habitación; el videojuego será una manera de jugar indefinidamente con lo cotidiano; se habrá realizado el pensamiento de Baudelaire: «Infinitas capas de ideas, imágenes y sentimientos cayeron sucesivamente sobre vuestro cerebro, tan dulcemente como la luz. Pareció que cada una sepultaba la anterior pero, en realidad, ninguna había desaparecido.»

A los eruditos alemanes de comienzos de siglo les gustaba, en sus memorias íntimas, alternar metódicamente la crónica de sus días con el relato de sus sueños para intentar crear así una equivalencia

entre el estado de vigilia y el universo onírico. Esa moda fue un intento de restar importancia al corte establecido entre vigilia y sueño: «Los que duermen habitan mundos separados; los que están despiertos, el mismo» (Heráclito).

En los artistas alemanes, cuya constitución epiléptica conocemos, desaparece por lo general el ideal de la Razón común como motor del hombre despierto y censor de la realidad, anhelo de un estado de vigilia (de centinela) en un mundo supuestamente común a todos (protofundación del sentido). Pero si se admite que el tiempo de cada uno ha sido más o menos empalmado y que la vigilia rápida es tan *paradójica como el sueño, la realidad del mundo* deviniendo no podrá, en ningún caso, considerarse como algo común a todos, y la «razón pura» será sólo uno de los numerosos subterfugios de la trama picnoléptica y su saber hacer, uno de los elementos complejos que inquietaban a Bachelard: «Racionalismo aplicado que no es sino una filosofía en funcionamiento que busca extenderse... prisa del pensamiento sistemático, propensión autoritaria que nadie cuestiona...»

Trabajo opresivo, acompañado desde la infancia con duros castigos porque aunque se desconozca la Razón y la Ley, se supone que nadie puede negarse a usarla o cumplirla. A la conciencia juvenil, siempre huérfana de tiempo, la Razón le proporciona, a modo de lenguaje operacional, *una reanudación ilusoria de un relato que le es ajeno*; se trata del peno-

so «lo sabía» del niño que ha repetido sin faltas la lección, y así escapado al castigo.

El ideal de la observación científica de la realidad consistirá, entonces, en una suerte de *trance controlado,* o, mejor aún, de un control de la velocidad de la conciencia. Ante todo, debido a su cualidad de reconstitución del saber hacer picnoléptico, la realidad podrá ser comunicada y aceptada como común por cualquiera.

En su libro *Magic, Reason and Experience,*[16] G.E.R. Lloyd se interroga sobre el paso de la etapa precientífica a la científica en los antiguos griegos, y destaca la importancia de un texto hipocrático sobre *la enfermedad sagrada* (epilepsia), que data de fines del siglo V, o de comienzos del siglo IV a. de. C. El objetivo del autor del tratado es mostrar que esta enfermedad no es más sagrada que las otras, y que es posible descubrir sus causas naturales y, por consiguiente, curarla con medios diferentes de los encantamientos y amuletos. Pero lo que resulta interesante es que el proceso epiléptico se coloca en el centro de lo que en el siglo XIX se consideraría el advenimiento de una dicotomía absoluta entre lo mágico y lo científico. Sin embargo, puede darse otra interpretación al texto hipocrático. Demostrar que la enfermedad divina se explica por causas naturales equivale a decir que el estudio racional de

16. G. E. R. Lloyd, *Magic, Rearson and Experience,* Cambridge University Press, 1979. Del mismo autor, *Les débuts de la science grecque. De Thalès à Aristote,* Maspero, 1974.

lo real (el establecimiento de sus leyes y modelos) sirve perfectamente para reemplazar la epilepsia accidental, para curarnos definitivamente de sus apariciones intempestivas y, sobre todo, inciertas.

No hay que olvidar que el sistema de lo divino es también, para los antiguos griegos, un sistema de acontecimientos: «Los dioses son acontecimientos en marcha», lo que explica con suficiencia esa actitud indecisa, que los investigadores contemporáneos juzgan ingenua e incompatible con la formación del espíritu científico, ese ideal de ciencia imprecisa en la que el proyecto racional se presenta como un programa incompleto, o, mejor aún, una simple apuesta a un universo en el que *lo real es invisible* (Platón).

Heisenberg recuerda la irritación de Einstein ante la idea de un Dios jugando a los dados.

Bachelard pensaba que el pecado original de la razón era tener un origen. Pablo de Tarso, que «la razón se parece a la muerte».

Si Ambroise Paré calificaba la epilepsia de *retención de sentimiento,* en otras civilizaciones llaman pequeña o breve muerte a las adaptaciones atenuadas del proceso epiléptico, tales como el buen fin del acto sexual. Se dice que el sueño es una muerte de la que se puede retornar. La razón, en comparación con la muerte, no hace más que volver a distribuir metódicamente las eliminaciones irregulares ocasionadas por la picnolepsia. Creer que se puede estudiar racionalmente la realidad es una exageración, y la idea de tabla rasa es un truco con el que se in-

tenta quitar todo valor activo a las ausencias individuales.

Poco a poco, la tesaurización racional, en cuanto espera de la llegada de lo que permanece y factor de eliminación de la sorpresa, incita a nuestros contemporáneos a transformarse en personajes con memoria de papel atrapamoscas, a la que se pega, indistintamente, un cúmulo de hechos inútiles (Conan Doyle), lo que lleva a juzgarles *inferiores* a las pantallas de los ordenadores, a las que se adhiere a toda velocidad la información procedente de una memoria supuestamente sin lagunas, sin desmayos, sin ausencias. Pascal, que se interesaba en la construcción de ese tipo de memoria atrapamoscas, pero introduciendo el desorden en el orden de llegada de la información, y que también sufría fuertes crisis, escribía: «Lo que resulta nuevo no son los elementos, sino el orden en que se los coloca.» En suma, el descubrimiento, la invención, es decir lo que no tiene memoria posible y por ello resulta nuevo, es ese orden en el que Pascal, y sólo él, podía poner en relación elementos conocidos de todos «haciendo que la razón ceda finalmente ante los sentimientos».[17]

El sabía por experiencia que la facultad de sentir, o sea el sentimiento estético, está en el centro del desencadenamiento epiléptico, que la epilepsia

17. Claude Bernard, *pensador metódico* de quien Marey fue discípulo, señala el *orden* que debe seguir el trabajo científico: primero el sentimiento, luego la razón y la experiencia *(Introducción al estudio de la medicina experimental).*

es provocable y, por tanto, domesticable. Y en ese conocimiento puede encontrarse también el origen de su célebre afirmación sobre la existencia de Dios, que asimilaba a un saber hacer, a una transposición teológica de la hipótesis científica, como lo hacían los antiguos griegos.

La crisis, *súbito trueno en un cielo sereno*, se anuncia por la belleza misma de ese cielo. El epiléptico no busca necesariamente la crisis como elemento de placer, pero un estado de felicidad muy especial le anuncia su llegada, una exaltación juvenil «sublime», según Dostoievski, «por la que uno daría toda una vida». Literalmente «encantado» antes de volver en sí, de retornar al mismo lugar, el epiléptico sufre con frecuencia lesiones físicas más o menos serias provocadas por la caída o, simplemente, por la instantaneidad de la partida. El entusiasmo inexplicable precede al accidente; el naufragio de los sentidos, al de los cuerpos. Otros factores favorables a la crisis pueden ser la distracción, la somnolencia provocada por la repetición de ciertos ritmos o, a la inversa, intensos esfuerzos intelectuales como los realizados, por ejemplo, en los momentos de creación, en los descubrimientos fundamentales, como en el caso de Champollion durante la actividad creadora. «En ese instante —escribió Dostoievski—, vislumbré el sentido de esa singular expresión: ya no queda tiempo.»

En los sujetos fotosensibles se considera que los procesos de autoinducción de la ausencia son actos

autoeróticos relacionados con los orígenes de la vida sexual. Como hemos visto, en la pubertad la picnolepsia se interpone en el despertar de la actividad sexual. Una vez más, la ausencia está vinculada a la invención, a la cristalización de la imagen amorosa.

Cuando la estatuaria griega representa al durmiente en estado de erección es porque, de hecho, está soñando. Hubo que esperar a los años cuarenta para que los investigadores redescubrieran este fenómeno, y después, las relaciones existentes entre sueño paradójico y actividad sexual en el hombre y la mujer. Asimismo, el grado de potencia del amor y del deseo diurno es función del recuerdo invisible del estado de exaltación de la vigilia paradójica. Miguel Angel escribía: «Hazme el favor divino de decirme, ¡oh Amor!, si mis ojos ven (fuera de mí) la belleza verdadera o si la llevo dentro de mí...» Se trata de la maldición de Psique por la que la luz exterior destruye instantáneamente el cristal de la imagen amorosa: Eros huye y abandona a la joven cuando la luz ilumina su rostro. Más sencillamente, es la antigua costumbre de enviar a la cama a los recién casados, que nunca se habían encontrado antes, aconsejándoles no intentar un acercamiento inmediato sino, más bien, dormir, es decir soñar y dejar que la naturaleza se encargue de hacer surgir entre ellos el cariño y «las ganas». Podemos comparar este viejo método con el excesivo despertar producido por la información y la educación sexual, y de resultas del cual se corta de raíz la naturalidad

de los gestos amorosos. Cada vez más los psicoanalistas reciben la visita de jóvenes o parejas racionalmente educadas y que, sin embargo, no saben «qué hacer» con el sexo.

Esto nos recuerda, también, la espada colocada entre Tristán e Isolda mientras dormían, quizá para indicar que el filtro de la pasión amorosa los ha colocado en tal estado de conciencia que los subterfugios del sueño paradójico ya no son útiles. Para ellos, el amor ha creado la equivalencia entre la noche y el día, la vigilia rápida, el sueño, y pronto la muerte.

Los ejemplos y los hábitos de disimulo entre los futuros esposos podrían multiplicarse al infinito, hasta concluir con la idea de las religiosas católicas, que se dicen casadas con Cristo, quien, gracias a su invisibilidad absoluta, podría ser tomado por una suerte de esposo total, un nuevo Eros interior, algo que facilitaría otro tipo de relación con el tiempo.

Un duelo, una fuerte impresión de desgracia pueden, según Bachelard, darnos la sensación del instante. Pueden, en todo caso, propiciar la ausencia. Nos sentimos acongojados y de pronto aparece una sensación tenaz que afecta al azar a uno de nuestros órganos de percepción: en la esfera del olfato, por ejemplo, alguien aspirará durante varios días un olor característico ligado a un recuerdo lejano; otro, sentado en un jardín, verá cómo una flor se vuelve bruscamente fotogénica. El extraño fenómeno dura a veces interminables minutos antes de que todo vuelva a parecer *ordinario*. Recordemos lo que dice

Proust sobre la Marquesa de Sevigné: «No presenta las cosas según el orden lógico, causal, *antes que nada* ella muestra la ilusión que nos sorprende.» En el orden de llegada de la información, Proust distingue la mayor rapidez del estímulo artístico porque en este caso las cosas no terminan cediendo ante los sentimientos sino que, por el contrario, comienzan por ellos. En suma, la sensación convertida en causal por exceso de rapidez, gana en velocidad al orden lógico. Proust verifica la idea sofística del *apate*, la instantaneidad de la entrada posible en otra lógica «que disuelve los conceptos de verdad e ilusión, de realidad y apariencia, y que viene dada por el *Kairós*, al que podríamos llamar "la ocasión"... eso que escapa a lo universal y abre un espacio a la diferencia, el *epieikes*, lo que resulta adecuado en un momento particular y es, por definición, diferente».[18]

Por su parte, ciertos científicos están abandonando hoy la pomposa frase *investigación fundamental* y utilizan la más conveniente *investigación no aplicada*, investigación en la que «lo nuevo, el descubrimiento, no depende, por cierto, del azar, sino de *la sorpresa*» (P. Joliot).

El mundo es una ilusión, y el arte consiste en presentar la ilusión del mundo. Miguel Angel aborrecía, por ejemplo, la ejecución de una imagen que imitara la naturaleza o se pareciera a un modelo vivo. «Se pinta en Flandes para *burlar la visión ex-*

18. Mario Perniola, «Logique de la Seduction», *Traverses*, número 18.

terior... los engaños del mundo me han arrebatado el tiempo que me fue dado para contemplar a Dios.» Al envejecer, se percató de que la duración podía utilizarse de diferentes maneras, o mejor aún, que, según nuestro arte de ver, ese mismo tiempo sirve tanto para dejarse engañar cuanto para contemplar algo diferente de lo que uno cree ver (Dios, por ejemplo, como Verdad del Mundo).

En 1960, el pintor Magritte expresó las mismas opiniones al responder a un cuestionario:

P. — ¿Por qué en ciertos cuadros suyos aparecen objetos insólitos, como los bolos?

Magritte. — No creo que un bolo sea un objeto insólito. Por el contrario, es algo muy banal, tanto como lo son un portapluma, una llave o la pata de una mesa. Nunca muestro objetos raros o extravagantes en mis cuadros... son siempre cosas familiares, nada extravagantes. Pero esas cosas familiares están agrupadas y transformadas de manera tal que al verlas pensemos que *hay otra cosa que no pertenece al ámbito familiar y que aparece al mismo tiempo que las cosas familiares.*

Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.

Desde hace más de un siglo muchos niños han visto *aparecer* la Virgen en Europa, y las autoridades policiales y religiosas han levantado atestados de sus testimonios. Por mi parte, lo que me impresiona de esos relatos es la sucesión de circunstancias que preceden la aparición propiamente dicha, y en la que el mundo comienza a mostrarse ante la mirada de los niños como ilusión del mundo.

Selección particular de cosas vistas, registro de hechos insignificantes que transforman poco a poco los objetos *verdaderos* para crear una suerte de fondo del que se desprendería bruscamente otra asignación de sentido; un fondo que sería ya una especie de fundido encadenado (*dissolving views*, dicen los anglosajones) y que nos recuerda la reflexión de Pablo de Tarso (también él sufrió en el camino de Damasco una ausencia prolongada, que cambió su impresión de la realidad): todo está en calma, y, sin embargo, *este mundo, tal como lo vemos, está sucediendo.* Igual que para Magritte, se trata de registrar los hechos, o si se quiere, de «tomar vistas», pues todo lo que se ofrece a la visión en el instante de la mirada ¿no es acaso una impostura de la inmediatez, el intempestivo apresamiento de un convoy de elementos objetivos entre los que se realiza la toma de posiciones en la guerra de la vista?

Como lo explica el meteorólogo: «La escala local es siempre un objetivo incierto... Hay que concebir los datos meteorológicos a escala mundial pues nues-

tro tiempo es siempre el tiempo que hace en otro lugar, y todo el sistema es dependiente.»

Bernadette Soubirous cuenta:

«Escuché ruidos. Al levantar la mirada vi agitarse los álamos de la ribera del Gave y los espinos delante de la gruta como si el viento los sacudiera, pero alrededor nada se movía; de repente vi algo blanco, y ese blanco era... era una joven blanca no mucho mayor que yo. Me saludó inclinándose...»

A veces, varios testigos infantiles comparten las sensaciones visuales y también las olfativas, auditivas o gustativas. Y también, los singulares minutos que preceden el paso de lo familiar a lo no familiar. En la región de la Salette, por ejemplo, dos niños que no se conocían se encuentran por azar. Melanie es una criadita enclenque y miserable, con fama de «ensimismada». Maximin es un muchachito con antecedentes asmáticos, considerado un «atolondrado», que pasa la mayor parte del día correteando por la montaña con su cabra y a quien apenas se atreven a confiarle el cuidado de su rebaño. El día de la aparición, ambos deciden guardar juntos sus animales cuando, de repente, sienten un intenso deseo de dormir y, en efecto, se quedan dormidos, lo que no es habitual en ellos. Al despertar, algo inquietos, se ponen a buscar el rebaño que les ha sido encomendado, pero los animales siguen inmóviles en el mismo lugar. Y de pronto, en donde habían dormido, «un globo de luz se arremolina y se agranda poco a poco, como si el sol hubiera caído allí...».

Miserables, despreciados, considerados unos retrasados, la mayor parte del tiempo asmáticos, esos niños quedarán generalmente privados de apariciones, y se los considerará curados al llegar a la pubertad.

Bernadette Soubirous dirá con tristeza: «Que se atengan a lo que dije la primera vez; luego pude haber olvidado, y los otros también...»

«Por ese momento, uno daría toda una vida.» Es lo que hizo, según sus propias palabras, al ocultarse en un convento de Nevers, donde murió a los treinta y cinco años.

Las apariciones fueron, entonces, como una repetición de esos instantes sorprendentes que preceden la ausencia epiléptica, durante los cuales los sentidos, que permanecen despiertos, logran percibir algo infraordinario. En tales momentos, Bernadette presenta una palidez característica, «muselina fina y blanca cayendo sobre el rostro». En seguida vuelve en sí, «frotándose los ojos, y los colores animan otra vez su semblante». Pero las aparentes semejanzas con la epilepsia acaban aquí, pues Bernadette es capaz de actuar durante el éxtasis; se desplaza, incluso come, y cuando se recupera recuerda lo sucedido. Sin embargo, a medida que sus visiones se multiplican la joven siente necesidad de propiciarlas mediante una ceremonia personal; se muestra nerviosa, cosa que inquieta a algunos testigos, y tampoco consigue siempre el éxito.

Más adelante, cuando deja Lourdes para ingresar

en el convento de Nevers, se detiene en Burdeos y declara que «lo más hermoso es el jardín Botánico, el ver nadar los pececillos ante una multitud de niños que los contemplan».

II

«El cine es una nueva era de la Humanidad.»

Marcel L'Herbier

Actualmente se cuestionan los excesos de la razón metodológica; con retraso se descubre «la variedad de teorías que antes se enseñaban como verdades eternas». Todo esto empuja a los literatos hacia los temas trascendentalistas o al materialismo místico, que dieron pie a nuevos modos de vida y de producción en los Estados Unidos durante el siglo XIX. Suele decirse que proponer ideas contrarias a las abandonadas o retomar antiguas teorías es, simplemente, cambiar de error. Lamentablemente, esa vuelta atrás nos impide realizar el análisis del *estado de la cuestión tecnológica.* Una tecnología derivada de conceptos socioeconómicos o culturales y que se pretende metáfora del mundo en tanto que

revolución de la conciencia. Reemplazar, en suma, el seudo estado de vigilia racional por un estado artificial de vigilia paradójica proporcionándole a la gente una ayuda de carácter subliminal.

Bernadette Soubirous es la digna contemporánea de los idealistas alemanes o de los defensores de la metapoesía, capaces todos de ver «un mundo de inspiraciones, una procesión magnífica y abigarrada de pensamientos desordenados y fragmentarios en el temblor de una hoja, en el zumbido de una abeja, en el suspiro del viento o en los vagos olores del bosque...». Naturalmente, no se trata de retomar una de las revelaciones del sueño magnético, sino sencillamente de buscar una unidad de tono entre el relato primario de los pequeños videntes y el relato elaborado de los filósofos o poetas trascendentalistas o simbolistas. De hecho, lo que se da en ambos casos, es una suerte de *estética paróptica del mundo real*, una actividad insólita de los sentidos, que usurpa las funciones pertenecientes al azar, y de la que surge un sexto sentido, según Poe, que sería el de *la perfección moral de la idea humana abstracta del tiempo...* «Esa percepción de la duración, viva, perfecta, y que existe por sí misma *independientemente de una serie cualquiera de hechos...*» Ya no hay un precedente causal o una sucesión; en Poe, cuya influencia sobre Dostoievski, Kafka y Rilke conocemos, la ausencia se confunde con la ruina, con el deterioro gradual de la vida clínica. La falta es creadora de una percepción extrasensorial (pen-

semos en los ciegos, que disciernen el color de las flores por su olor, o en Heine, que, según cuenta en *Noches Florentinas*, sufría de pictografía musical: un espectáculo de sombras chinescas surgía ante sus ojos con cada acorde de Paganini, como si *los diferentes sentidos se equivocaran de canal*).

La parapsicología renueva la herencia del materialismo místico del siglo XIX y, a su vez, es reemplazada por las actuales investigaciones sobre la electrónica. La idea dominante es cuestionar la incomunicación de los sentidos en un plano general y, principalmente, entre los individuos para obtener un *efecto sensorial de masas*. No debe sorprender, entonces, el entusiasmo que demuestran los grandes Estados materialistas, como la URSS y EE.UU., por este tipo de investigaciones. La instauración de una transparencia de las conciencias mediante la cohesión de las sensaciones sería, claro está, un avance pasmoso para esos poderes. Esa nueva comunión no se haría ya cargo, como antaño, de nuestra voluntad o psicología, sino de nuestra duración y, en consecuencia, de nuestras ideas causales, en suma: la esencia misma de nuestra personalidad.

«¡No tenéis cuerpo, sois cuerpo!», clamaba ayer Wilhelm Reich; a lo que el poder y sus técnicas responden hoy: «No tenéis velocidad, sois velocidad.» Ya en mi libro *Vitesse et Politique*,[1] mostré de qué

1. Paul Virilio, *Vitesse et Politique*, Galilée. «El poder político del Estado no es, entonces, más que secundariamente el poder organizado de una clase para la opresión de otra, en senti-

modo la modulación y la manipulación de las velocidades vectoriales (la policía logística) habían sido, en los diversos conflictos militares y revolucionarios, los elementos más eficaces para lograr la cohesión de las masas en Europa y Estados Unidos. Pero, al mismo tiempo, señalé que el fin buscado por el poder no era sólo la invasión u ocupación de los territorios sino, sobre todo, la creación de una suerte de *resumen del mundo* obtenido mediante la ubicuidad, la instantaneidad de la presencia militar, es decir, un puro fenómeno de velocidad, un fenómeno en marcha hacia la realización de su esencia absoluta.

Pero la excesiva rapidez del avance hace que cada protagonista actúe como si el arsenal propio se hubiera convertido en su enemigo interior. La inmediatez de la información amenaza con el desencadenamiento inmediato de la crisis, y pronto surge la necesidad de la disuasión; la antigua máquina de guerra tiende a convertirse en una máquina de paz total, de pacificación absoluta. Al antiguo *kriegspiel* o juego de guerra en el mundo, sucede un nuevo juego, exactamente igual al juego de Hughes: mediante vectores inéditos el monje tecnológico reemplaza al monje soldado, al «sacerdote saintsimoniano».

Antes de la guerra de 1914, el doctor Gustavo

---

do más material es *polis, policía, es decir, red de comunicaciones.*»

Lebon y muchos de sus contemporáneos se interesaron por la psicología de masas, ese nuevo modo de posesión. A propósito de la entrada de Alemania en la guerra, escribía: «Nunca se llevó a tal extremo la unificación de las mentes; se ha destruido el alma individual gradualmente para construir un alma colectiva.» «Se diría que un solo cerebro piensa en millones de cabezas», comprueba, por su parte, un redactor de la «Gaceta» de Lausana. En sus trabajos, Lebon muestra las funestas consecuencias del conformismo psicológico, en particular en lo que atañe a la investigación llamada fundamental: «...Aunque aislado, el alemán permanece colectivo. El libro más original lo firman, al menos, una docena de autores; es deplorable, pues hasta el espíritu más sagaz pierde toda capacidad de juicio cuando se somete a la ley de las influencias colectivas... los hechos ciertos y las evidencias indiscutibles, no son pasibles de observación colectiva.»

También nosotros conocemos ese magma, verdadero flagelo del conformismo colectivo, y si hoy está de moda criticar a la razón metodológica, hasta ahora *no han aparecido trabajos elaborados por los* científicos de esa tendencia y que analicen el control de los sentimientos en la ciencia. A la fórmula moralista: ciencia sin conciencia arruina el alma, podría seguir otra tan simple como: la ciencia mata la conciencia.

Se comprueba, por ejemplo, que la reserva de conocimientos en los siglos anteriores era inferior a la

actual y que, paradójicamente, la confianza en el saber se extendía a todos. De esto se podría inferir que cuanto más aumenta el saber, más aumenta lo desconocido, o mejor dicho, que cuanto mayor es el flujo de información, tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta. También se podría señalar que los grandes descubrimientos son acontecimientos que pertenecen al dominio de la conciencia más que al de la ciencia. Fenómenos de sorpresa estética, Arquímedes, Newton, o Einstein *sintiendo* el principio de la relatividad mientras observaba el vuelo de las gaviotas sobre el mar. Como se pensaba en el Renacimiento, todo esto se realiza a través de los canales sensoriales, y la Ley y la Razón no son, en este caso, otra cosa que dimensiones espaciotemporales ofrecidas a la *imago*, unidades de medida.

Cual el Apolo de la época clásica, el espíritu científico parece haber quedado prisionero del ideal prometeico, y que precisamente ese ideal lo hubiera convertido en un aliado incondicional de la tecnología, cuyo sueño es reconstruir al ser humano a través de la imagen. Así como la cantante Amanda Lear no podrá separarse del reflejo estereofónico de su belleza, aun sabiendo que un día ésta desaparecerá definitivamente, tampoco Occidente puede separarse de una ciencia que sólo es espejo de su inteligencia.

El hombre, deslumbrado consigo mismo, fabrica su doble, su espectro inteligente, y confía la tesauri-

zación de su saber a un reflejo. Una vez más estamos en el ámbito de la ilusión cinemática, del espejismo que produce la precipitación de la información en la pantalla del ordenador. Pero lo que se ofrece es justamente información, no sensación: se trata de la *apátheia,* esa impasibilidad científica que hace que cuanto más informado está el hombre, tanto más se extienda a su alrededor el desierto del mundo. La repetición de la información (ya conocida) perturbará cada vez más los estímulos de la observación extrayéndolos automática y rápidamente no sólo de la memoria (luz interior) sino, ante todo, de la mirada, hasta el punto de que, a partir de entonces, la velocidad de la luz limitará la lectura de la información y lo más importante en la electrónica informática será lo que se presenta en la pantalla y no lo que se guarda en la memoria.

Con el universo racional sucede lo mismo que con el efecto de lo real. Ya no parece posible mirar hacia los lados, rechazar la fijeza de la atención, alejarse del objeto hacia el contexto, evitar el origen de los hábitos, del acostumbramiento. A fuerza de ser teatralmente exhumado, analizado y vaciado por los saqueadores de tumbas, el mundo percibido ya no se juzga de interés. Al ojear una colección de fotografías que va desde el siglo pasado hasta nuestros días, vemos en la sucesión de clisés no sólo el mundo que sucede y se sucede sino, también y sobre todo, cómo se borra paulatinamente el tipo de interés que le dedicábamos. En un principio fundamen-

talmente centrado en el carácter anónimo de lo cotidiano, el fotógrafo circula entre las cosas corrientes para luego ampliar su radio de acción y convertirse en turista de lo extraordinario, de ruinas y acontecimientos: intenta copiar los cuadros de época, se consagra al viaje, a la exoticidad, a las actualidades, todos los polos de atracción pierden interés sucesivamente. En 1934 Walter Benjamin se interesaba por la incapacidad del objetivo fotográfico para captar una barraca o un vertedero de basuras sin transfigurarlos: «Al transformar todo lo que la pobreza tiene de abyecto, la ha convertido, a su vez, en un objeto de placer.» Esa etapa del arte fotográfico está hoy superada, pues el fotógrafo, dominado por la indiferencia, no parece capaz ya de encontrar algo nuevo para fotografiar. El objetivo del pensamiento colectivo impuesto por los diversos medios era aniquilar la originalidad de las sensaciones y controlar la presencia de las personas en el mundo, proporcionándoles un conjunto de informaciones para programar su memoria. Sabemos hoy que se espera utilizar los avances de la electrónica para construir prótesis activas de la inteligencia.

Desde hace unos veinte años el neurocirujano Delgado, uno de los pioneros del estudio de los fenómenos eléctricos del pensamiento, cura y, sobre todo, *tranquiliza* a sus pacientes con trasplantes. Otros proyectan utilizar «la inteligencia» del ordenador como prótesis inherente: «Una minúscula pastilla de silicona otorgaría al hombre el conocimien-

to instantáneo de una lengua extranjera o de la teoría de la relatividad...»

Esos teóricos piensan justificar la operación de ofrecer al hombre una memoria que ya no sería la suya, mediante, una vez más, la aplicación del efecto de desdoblamiento del antiguo espejo prometeico: «Franquear la etapa que separa al homo sapiens de un estadio superior..., transformar la estructura de ese órgano cerebral que apenas ha evolucionado en decenas de millones de años, etcétera.»

Está claro que la manera de hacerlo se inspira sin más en la vieja propaganda político-militar de que hablamos antes. A través de la electricidad, se intenta apropiarse de la velocidad de nuestros automatismos cerebrales, a lo que ya apuntaba la práctica del electrochoque, puesta a punto por el psiquiatra italiano Ugo Cerletti en 1938, en plena época fascista. Sabemos que el método se aplicaba a los cerdos en los mataderos de Roma: se aprovechaba el coma epiléptico provocado por una descarga eléctrica para desangrarlos. Bastó que los psiquiatras decretaran que los epilépticos no eran esquizofrénicos para que, después de los cerdos, cientos de miles de pacientes fueran sometidos a descargas eléctricas cuyos efectos precisos desconocemos aún... El electrochoque se ha utilizado también como castigo, y es elemento de tortura corriente para las fuerzas represivas de los países de América Latina.[2] Pense-

2. Alain Jaubert, «Electrochocs», *Macroscopies*, número 6, pág. 28.

mos también en las curas a que fue sometido Hemingway en 1960, *que destruyeron su memoria al mismo tiempo que su talento de escritor.* Hemingway se suicidaría un mes después de terminado el tratamiento.

Pero la confesión arrancada del sospechoso mediante la tortura con electrochoque durante el interrogatorio político-militar posee también la envergadura de una experiencia social o, mejor aún, técnicosocial en cuanto implica un nuevo esfuerzo hacia la transparencia. Cada vez más las prótesis técnicas y las prótesis clínicas tienden a la formación de nuevas combinaciones, cuyo fin es la *pacificación,* la creación de una «conciencia sin riberas ni fondo, una conciencia total en la que se disuelve la *inquietud* febril de los seres individuales...» (Empédocles).

Desde hace unos cuarenta años las prótesis humanas obedecen a los extraordinarios avances de la biología, la física y la electrónica. En tan corto lapso hemos pasado de la utilización de aparatos antropomorfos casi inertes a sistemas de ayuda activos, *especialmente en lo que respecta al campo sensorial,* que proporcionan un confort subliminal que, a su vez, genera una crisis de las dimensiones y de la representación.

Con la aparición del motor nace un nuevo sol, que modifica de raíz la visión. Su iluminación no tardará en cambiar la vida gracias al doble proyec-

tor, que es tanto productor de velocidad como propagador de imágenes (cinemáticas o cinematográficas). Visiblemente, todo se anima, comienza la desintegración de la vista, que precede muy poco a la de la materia y los cuerpos esbozada ya en los primeros estudios sobre las formas de menor resistencia (aerodinámicas), como en el caso de las películas de Marey, por ejemplo, donde la velocidad y los elementos se conjugan para dar forma a las apariencias de las máquinas, hasta conseguir recomponer integralmente la profundidad de campo del trayecto; en adelante, a la erosión eólica se sumará la de la velocidad, que esculpe a la vez el vehículo y el paisaje tratando de lograr la aclimatación de los pasajeros.

Así como no puede taparse el sol con la mano, tampoco puede ocultarse la velocidad de la luz, y se tardó poco tiempo en desintegrar la transmisión de la imagen cinematográfica y la transmisión de los cuerpos cinemáticos, hasta que pronto las perturbaciones de la vista provocadas por la velocidad dejaron de sorprender: la ilusión locomotriz se convierte en la verdad de la vista, al igual que las ilusiones de la óptica se asemejan a las de la vida. «¡El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo!», afirma el cineasta Jean Luc Godard. El ritmo del motor cronofotográfico de Marey sólo rozaba la verdad dieciséis veces por segundo.

En *El arte de ver,* Aldous Huxley observa: «El uso de gafas negras se ha vuelto no sólo común sino distinguido... Las gafas negras han dejado de ser el emblema de una enfermedad y ahora son compatibles con la juventud, la elegancia, la atracción sexual... Uno se puede aficionar a las gafas negras igual que al tabaco o al alcohol. En Occidente, millones de personas llevan hoy gafas negras, no sólo en las playas sino también al volante de sus coches, durante el crepúsculo o en los sombríos corredores de los edificios públicos. ¿Por qué entonces tanta gente se siente incómoda y molesta cuando expone sus ojos a una luz incluso débil? Los animales, como los hombres primitivos, son felices sin gafas...» Huxley, sin darse muy bien cuenta de ello, adelanta la razón: los animales y los hombres primitivos no se exponen al sol inútilmente, ni tampoco afrontan otros soles, como el del motor del coche o el cine. Para Huxley, la luz es *a priori* bienhechora y natural, mientras que el portador de gafas negras sabe, por experiencia propia, que los proyectores/propagadores de cuerpos y de imágenes son armas dirigidas. Por ello, oculta con prudencia su retina y, en especial, la región de la mancha amarilla con su pequeña *fóvea central,* blanco de las sensaciones más agudas; su temor a verse sorprendido por la intempestiva llegada de la imagen, la intensa iluminación de los proyectores y otros vectores de aceleración del efecto cinemático se redobla cuando se encuentra en un lugar por naturaleza oscuro o cre-

puscular. El portador de lentes negras piensa, como Alfred Jarry, que *la luz es activa y la sombra pasiva, y que la luz no está separada de la sombra sino que la penetra en cuanto se le da el tiempo suficiente.*[3]

Hay que tener en cuenta que, en el proceso visual, los objetos no se ofrecen como una realidad, sino que lo que el ojo siente directamente, es decir, *la materia prima de la visión,* es, según el doctor Broad, *algo que carece en sí de sustrato.* Por ello Huxley, al despertar de una experiencia con narcóticos, recibe una serie de impresiones visuales que le parecen sin sentido pues, escribía, «no son mías, existen sin más...». También Marey comprende en la práctica que para que el ojo pueda percibir la aceleración de los cuerpos y la fugacidad del movimiento es preciso que la vista, libre de huellas mnemónicas, sea guiada. La blancura de los pájaros o de los caballos, las cintas brillantes que decoran los trajes de los actores, hacen desaparecer el cuerpo en provecho de una combinación instantánea de datos producida bajo la iluminación indirecta de los motores y de otros propagadores modernos. Lo heterogéneo sucede a lo homogéneo, la estética de la investigación reemplaza la investigación de una es-

3. «Casi ciego desde los 16 años, Aldous Huxley vivió hasta 1939 con una vista muy deficiente... Fue entonces cuando descubrió el método de reeducación visual del doctor Bates, que en algunos meses le permitió leer sin gafas. Escribió ntonces *El arte de ver,* donde explica esos métodos (Petit Bibliothèque Payot, 1978).

tética, la estética de la desaparición renueva la aventura de la apariencia.

La cronofotografía reversible, es decir, el cine, *esa ilusión impuesta a la fisiología de nuestros órganos de percepción visual* (Alfred Fessard), oscila entonces, desde su origen, entre la producción de impresiones luminosas persistentes y la pura fascinación que destruye la percepción consciente del espectador y entorpece el funcionamiento natural del ojo: «Fijeza de la mirada dirigida sobre lo que llamamos formalmente una cosa, por ejemplo, una mancha coloreada; fijeza que no puede durar más de un segundo sin correr el grave riesgo de ver caer al sujeto en un éxtasis hipnótico o en alguna condición patológica semejante», escribía el doctor Abraham Wolf.

En suma, con el acelerador cinemático concebido como prótesis activa, los límites del mundo pasan a ser los del vector de movimiento, de esos medios de locomoción que desincronizan el tiempo. Cuando Marey reduce el movimiento de lo vivo a algunos signos fotogénicos, nos hace penetrar en un universo jamás visto, donde ninguna forma nos es dada porque todas pueblan ya un tiempo diferido, desprovisto de huellas mnemónicas.

Hace algunos años, a una cadena de televisión americana se le ocurrió cancelar los programas nocturnos de Navidad y emitir una imagen de leños ardiendo en un primer plano sin cortes. Al transformar de ese modo millones de receptores en «fal-

sas chimeneas», los responsables de la programación intentaban ofrecer a los telespectadores un estado eufórico similar al creado por cualquier programa de variedades. Efectivamente, el universo formal de la luz en movimiento produce un sopor característico que nos impide captar sus numerosas transformaciones, pues las hogueras, fogatas o fuegos fatuos jamás presentan formas estables. Resulta curioso comprobar que las industrias cinematográficas, a través de una serie ininterrumpida de elecciones y casualidades, continúan la tarea original de sus inventores.

En las primeras películas de los hermanos Lumière se observa el poder de reflexión de los profusos trajes blancos que llevaban mujeres y niños, no sólo porque estaban de moda sino también porque satisfacían la preocupación por la higiene y el temor a las epidemias. Justamente cuando las modelos femeninas —recién liberadas del corsé— se retratan en las fotos de moda contra un fondo blanco, lo que permite por fin entrever las líneas de su cuerpo, en las pantallas se da el fenómeno inverso: nace el misterioso sistema de las *stars*, fundamental para la joven industria del espectáculo. Por definición, la *star* también debe ser fotogénica, los actores de ambos sexos abusan del polvo de arroz aplicado sobre rostro y cuerpo, se decreta que las morenas son «menos seductoras», y la moda de los cabellos platinados y los vestidos de lamé, tejido espejo de metal centelleante, tiene como finalidad ha-

cer de la vedette un ser de formas inestables, diáfano, como si la luz atravesara su carne. Mas la película es en realidad transparente, y la estrella es sólo un espectro de absorción propuesto a la mirada del espectador. Como decía Michel Simon: «Lo que se entrevista es un fantasma.» El realizador Joseph Von Stenberg afirmaba que el rostro de la actriz era un paisaje con lagos, montañas, valles a través de los que la *cámara viaja,* y que su tarea como director consistía únicamente en iluminarlo. Como en el caso de Marey, el efecto de realidad es creado por la emisión luminosa, y la heteromorfía nace de las intensidades de la iluminación. No hay nada de raro en esto porque los grandes cineastas de comienzos de siglo reconocían la influencia de los pioneros. La nieta de Georges Méliès, Madeleine Malthète-Méliès, contaba: «Cuando niña solía ver a mucha gente de cine que venía a pedir consejo a mi abuelo, René Clair, Marcel Carné, Cavalcanti, Gance, Walt Disney...»

Abel Gance, por su parte, se complacía en citar a Napoleón: «Para magnetizar a las masas hay que hablar, antes que nada, a sus ojos», y afirmaba: *el futuro del cine es un sol en cada imagen.* Un sol como verdad de la vista, veinticuatro veces por segundo. Gance creía que hacía falta *saturar el ojo del espectador,* y en su película *Napoleón,* rodada hacia 1926 o 1927, multiplica las imágenes simultáneas hasta ofrecer dieciséis al mismo tiempo, lo que, a su parecer, constituye un umbral de visión difícilmente

salvable. Coherente con sus principios escribía en 1972 que el cine, en menos de un cuarto de siglo, *quizá cambiará de nombre* y se transformará en *el arte mágico de los alquimistas, algo que jamás debería haber dejado de ser: un hechizo, capaz de suscitar en los espectadores a cada fracción de segundo esa sensación desconocida de ubicuidad en una cuarta dimensión, en la que espacio y tiempo quedan abolidos.*

Cuando la crisis azotó los Estados Unidos en los años treinta, los productores y realizadores americanos descubrieron que lo que podía salvarlos del desastre y conferirles una misión económica y social era la propia técnica del cine: el tiempo diferido del motor cinematográfico disuelve las apariencias del mundo presente, la ubicuidad hace olvidar su miseria a millones de espectadores que frecuentan las salas consagradas a la película como los trenes al viaje. Sandrich, que contribuyó a la celebridad del bailarín Fred Astaire, exigía decorados geométricos donde el negro y el blanco, o la sombra y la luz, aparecieran en violento contraste y borraran la impresión de contorno y volumen. El bailarín, vestido también de blanco y negro, girará sin cesar ante una cámara fija o casi fija. El esmoquin de Fred Astaire con bordes orlados de finas bandas brillantes, sus danzas, que en general consistían en la estilización de la marcha o los gestos cotidianos, no son, en suma, sino variaciones sobre

el tema de las cronofotografías de Marey.[4] Algunos espectadores no podían soportar ese procedimiento durante mucho tiempo y al cabo de unos minutos de proyección caían en un sueño reparador.

Cabe señalar que uno de los fotógrafos habituales de Fred Astaire era el célebre Edward Steichen, antiguo comandante de operaciones de fotografía aérea del cuerpo expedicionario americano destacado en Francia durante la Primera Guerra Mundial.

Desde 1914, la técnica cronofotográfica experimentó nuevos progresos gracias a las fotografías de guerra tomadas desde pequeños aviones de reconocimiento. Los países beligerantes aplicaron al reconocimiento aéreo métodos industriales de división del trabajo y de producción intensiva de la imagen. En 1916, Francia funda la cinemateca de la armada, y el coronel Steichen, por su parte, conserva cerca de 1.300.000 copias, que pasarán a su colección privada después de la guerra. Una parte importante de esas fotografías fue expuesta y vendida con la firma de su autor, como si fueran de su propiedad. Tiempo después, las galerías de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York se dedicarán sintomáticamente a Steichen.

Pero lo que nos interesa de esos millones de ne-

4. El cantante Claude François utilizaba procedimientos semejantes en el music-hall. Desde el comienzo de su carrera se maquillaba siempre frente al mismo espejo de aumento rodeado de velas: su luz cambiante preludiaba a la perfección, según él, la de la escena. Además, combinaba la extrema tristeza de sus canciones con músicas y danzas alegres, felices.

gativos puestos «al servicio de la investigación sistemática del paisaje a partir de las huellas del enemigo, y al de la destrucción de ese enemigo» es la nueva sinergia de las prótesis que empieza a crearse, este nuevo mixto que asocia el motor, el ojo y el arma. Una alquimia del sentido capaz, ahora sí, de mostrar en una sola anamorfosis la inestabilidad que precipita toda forma a su ruina, ese *collage* instrumental que permite reconstruir minuto a minuto, día tras día, la erosión de un edificio, una trinchera, una ciudad o un paisaje campestre causada por el efecto combinado de los bombardeos a distancia y la mirada ubicua de los dirigentes militares. En un texto notable dedicado a Steichen, Allan Sekula escribía: «El sentido de la foto aérea, su *lectura,* dependen de lo que pueda aprovecharse del acto racional de la interpretación *como fuente de la inteligencia militar... pocas fotos,* exceptuadas quizá las del campo de la medicina, son, en apariencia, tan "libres" con respecto al alto sentido de su utilización...»

De este modo se fue imponiendo progresivamente la idea de que la sinergia del ojo y el motor realizada en la cámara no tenía por qué limitarse a ese aparato. La prótesis visual podía, en adelante, fundirse en el esquema de producción con las del transporte de los cuerpos. Hacia 1920, Moholy Nagy y otros miembros de la Bauhaus aprovecharon sus experiencias de guerra y «aerificaron» sus fotos trepando sobre los tejados o las escaleras de socorro

de los edificios altos. Por su parte, Abel Gance declaraba que había que cargar la cámara al hombro y montar a caballo, en bicicleta, en trineo o en columpio.

La sobreimpresión era un procedimiento del cine mudo, que pretendía ser en cierta medida la traducción en imágenes del aparato teatral. Destinada a exponer los pensamientos y sentimientos de la estrella, vuelve aún más inhumano el rostro de la *star* visto en primer plano fijo, literalmente traspasado por paisajes de batallas, el mar, el cielo, rutas, o una naturaleza enfurecida..., pero finalmente ese procedimiento reproduce la sensación visual que se experimenta al ocaso, cuando durante un viaje vemos nuestro propio reflejo o el de otra persona en el cristal de una puerta de tren o coche atravesado por el tumulto del paisaje que huye como un trazo.[5] La sobreimpresión fue significativamente reemplazada por la panorámica/*travelling* tomada desde un coche. Desde ese momento, cuando el conductor/cineasta grita «¡cámara!» a sus asistentes, no desea tanto hacer desfilar delante de sí el decorado cuanto atravesarlo, perforarlo de parte a parte. Como el proyectil de guerra lanzado a toda velocidad sobre el blanco visual que debe aniquilar, el cine se fue acostumbrando a provocar un efecto de vértigo en el vidente viajero, y hoy lo que busca es darle la impresión de ser lanzado al

5. Paul Virilio, *La dromoscopie ou la lumière de la vitesse*, Minuit, 1978.

interior de la imagen. La *star* no será ya el espectro luminoso del paisaje, la única actriz del decorado, sino la masa de espectadores. Jim Collins señala que, por ejemplo en la película de Fred Astaire *Swingtime*, «el primer plano es un plano subjetivo filmado desde el punto de vista de un espectador imaginario ubicado en un palco alto, mientras que en la pantalla se ve perfectamente al resto del público un poco por debajo y a Astaire en el escenario». Este encuadre reproduce las condiciones de proyección de los viejos cines ambulantes, como las describe Gastón Bonheur: «La pantalla era una sábana suspendida en el fondo de la cochera del señor Alcalde. Los escolares ocupábamos *la primera fila* y esperábamos con impaciencia que llegara la hora de los cowboys; entonces, nuestras sombras saltarinas se mezclaban con las carreras polvorientas, los búfalos y los caballos desenfrenados.»

Antes de transformarla significativamente en aparcamiento, se agrandó la sala cinematográfica de modo considerable hasta conformar un verdadero templo oscuro, en cuyo techo, escamoteado, brillaba con falsas constelaciones un azul profundo de bóveda celeste. Al son de órganos eléctricos, bajo el juego de los proyectores, sabias gradaciones de media luz y luz negra componían una parte de la representación, acondicionamiento previo para que los espectadores descubrieran que ellos también eran fluorescentes, que desprendían una misteriosa

claridad. Todo sucedía en el seno de una multitud de *videntes luminosos* en un transporte común, que parecía haberse convertido de pronto en una transmutación de especies, momento de inercia donde todo está ahí, en el *falso día* de una velocidad de liberación de la luz que nos libera realmente del viaje y deja paso a la atenta impaciencia por un mundo que no termina nunca de llegar, que no acabamos nunca de esperar.

En esa época disfrutábamos con los dibujos animados de pequeños personajes graciosos y míticos, que abandonaban las hojas de dibujo de su creador y tomaban cuerpo para invadir su apartamento y sembrar la confusión en su mesa de trabajo haciendo malabarismos con lápices y pinceles. Ese tipo de trucos, que introducía dibujos animados en los decorados fotografiados, resolvía bastante bien la metamorfosis visible de lo real que el espectador esperaba. Nueva jerarquía de las dimensiones, la intensa visualización sucedía al tacto, al contacto con la materia; visionario corriente, juguete de una alucinación colectiva, cada uno pasaba sin esfuerzo del rectángulo de la hoja de papel, o del cuadro del caballete, al de la pantalla y a la maquinación sinóptica de los efectos de superficie.

La consonancia entre el ojo y el motor ordenó en lo sucesivo hasta el *découpage*[6] del guión, la nue-

6. En su artículo «Découpage o segmentación cinegráfica», Buñuel ofrece esta definición: «Segmentación. Creación. Esci-

va verdad de la vista transformó los ritmos de la vida. Ya no hace falta la exposición preliminar de los hechos y los lugares, tan importante en el teatro; antes de que empiece la película, el espectador sospecha lo que le espera, y cuanto más simple sea el guión, más divertido le resultará el espectáculo. Sólo tiene que entrar en la pista de slalom, seguir con la mirada las secuencias del desfile en las que toda lógica, toda secuela se convierte en algo meramente accidental. El suspenso, esa especie de parada donde se detiene la acción para crear en el espectador la angustia artificial por lo que vendrá, reproduce en última instancia las secuencias del viaje acelerado:

«Cuando me paseo a pie por el bosque —escribe un contemporáneo— me expongo, ciertamente, a la caída de un árbol o al asalto de un vagabundo, pero son riesgos poco frecuentes; si, por el contrario, estoy en un coche lanzado a cien por hora en la ruta de Fontainebleau un domingo, mi situación se vuelve mucho más arriesgada..., el destino del automovilista se ha convertido en un puro azar.»

La velocidad trata la visión como materia prima, con la aceleración viajar equivale a filmar, no tanto producir imágenes cuanto huellas mnemónicas nuevas, inverosímiles, sobrenaturales. En tal

---

sión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es.» (Cita recogida por Jenaro Talens, *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra, pág. 81.) (*N. de la T.*)

contexto, hasta la misma muerte deja de experimentarse como algo mortal y se convierte, como para William Burroughs, en un simple accidente técnico, la separación final entre banda de imagen y banda de sonido. *Titanic* o *Zeppelin*, la catástrofe final se le antoja al pasajero del vehículo girante una hipótesis insensata, irreal, y mientras el navío se hunde continúa bailando al son de la orquesta. Pero el despropósito entre lo ilusorio de la fiesta y lo súbito del accidente es sólo aparente: el vuelo acelerado o el viaje rápido han metamorfoseado insidiosamente la fiesta y consagrado el naufragio como fin último del placer. ¿No es acaso el deseo de esa fiesta esencialmente vivida como *sin mañana* lo que ha empujado a generaciones enteras al cosmopolitismo de los trenes y los transatlánticos, al de los palacios internacionales y los templos del cine, antes de arrastrarlos a los aeropuertos, antes de venderles billetes de viaje con máquinas automáticas en los supermercados?

«Ver desfilar un paisaje por la ventanilla del vagón y del coche o mirar la pantalla del cine y del ordenador como se mira a través de una ventanilla, a menos que el vagón o la cabina se transformen a su vez en salas de proyección... ferrocarril, coche, jet, teléfono, televisión... nuestra vida entera transcurre en las prótesis de los viajes acelerados, de los que ya ni siquiera tenemos conciencia... "*la necesidad de peregrinación ha terminado por*

colocar la fijeza de la vida en el desplazamiento".» [7]

¿Dónde estamos cuando viajamos? ¿En ese día suplementario que Phileas Fogg, el viajero circular de la novela de Julio Verne, había contado además de los 80 días de su periplo, y que para sus amigos londinenses nunca había existido? Es obvio que el viaje acelerado de Phileas Fogg sólo lo había llevado a ese destino; el conjunto de vehículos utilizados le había fabricado un día ficticio. Acaso el valeroso Wulff, «satelizado» por el malicioso Fandor «en la vía circular mientras esperaba llegar a la última estación de la línea»,[8] ¿no descubrió también una megalópoli inexistente? «Visité París —exclama cuando por fin lo sacan del vagón—, es una ciudad inmensa, he contado 127 estaciones desde esta mañana a las cinco cuando subí al tren, y hemos atravesado 10 ríos...»

La prosperidad de los *music-hall* se fue a pique entre las dos guerras, con la depresión económica. Los templos del cine, los palacios, los paquebotes se vaciaron casi de la noche a la mañana, y ahora es la televisión la que en los países desarrollados pierde millones de espectadores por año. De cada crisis se dice que es pasajera, pero en realidad una técnica muere cuando ha sido reemplazada por otra de mejores prestaciones, pues ninguno de esos cam-

7. Gaston Rageot, *L'homme standard*, Plon, 1928. Morand se inspiró en este libro, más de diez años después, para escribir el suyo, *L'homme pressé*.

8. P. Souvestre y M. Allain, *Fantômas. Un roi prisonnier*, Laffont.

bios es independiente, todos conforman una única y primitiva investigación: la dedicada a las prótesis de confort subliminal.

En el caso del cine, por ejemplo, hace mucho que se ha dicho que es una práctica hipnagógica; se ha comparado al espectador con el niño que realiza, en la oscuridad, su ritual de adormecimiento. Hasta se ha analizado la forma de pezón del helado que se compra en el intervalo, mercancía fundible que se succionará lentamente durante la proyección y favorecerá la instalación en otro estado de percepción del mundo. Después de la última guerra, mientras la población de Londres estaba aún sujeta a duras restricciones económicas y alimentarias, las salas de cine permanecían abiertas prácticamente las veinticuatro horas del día.

Algunos espectadores pasaban allí la mayor parte de su existencia por un módico precio. El cine recreaba a placer la *ocasión,* la entrada en otra lógica, y así como se habían utilizado los corredores del metro para escapar de la realidad en tiempos de guerra, las salas de cine servían para librarse de ella en tiempos de paz. Por otra parte, el verdadero aficionado va solo al cine y no soporta ningún ruido a su alrededor o movimientos ajenos al espectáculo. El precio de las localidades se convierte en una especie de valor inmobiliario, cuyo coste tiene en cuenta ese conjunto de circunstancias: las anchas y profundas butacas estilo *pullman* son las más caras, mientras que el rígido e inestable traspontín se

ofrece por un importe irrisorio. El lema de Alfred Hitchcock, «el cine es ante todo butacas con espectadores dentro», tiene un sentido muy diferente del espíritu mercantil. Su asiento de cine se asemeja a la silla rodante que Jean Renoir utilizaba al final de su vida: «Empuja mi silla rodante —pedía a su secretario—, soy como una cámara lenta.»

La industria del cine entrará en crisis cuando deje de producir días ficticios y aspire a la verosimilitud.

Realismo del guión, banalización de los actores, precisión de la fotografía en colores, cinemascope o kinopanorama, todo ha sido creado para llamar la atención, hasta el travelling lanzado a toda marcha que intenta comunicar al vidente/viajero una suerte de borrachera vehicular digna del tren panorámico, de identificación con el acompañante del conductor del bólido de carrera. Conscientes de la nueva competición instaurada entre el cine industrial (filmes cuya paternidad se debe atribuir a grupos de producción más que a un autor) y la industria del automóvil, la gente del espectáculo se equivoca, no obstante, al estimar la naturaleza del éxito lograda por las máquinas de transporte individual: el automóvil fabricado en serie no es el de los dandies del motor lanzados a la busca de aventuras vertiginosas, y el éxito de las cunas de baja cilindrada y de las enormes berlinas de posguerra de exagerada suspensión debería haber puesto sobre aviso a los productores.

Las inmensas colas de espectadores que se mecían los sábados y domingos frente a las taquillas de cine, cierran filas ahora y con la misma frecuencia en los puestos de peaje de las autopistas. Simplemente, lo que antes empujaba a las masas a ocupar los sillones de las salas de cine, los empuja ahora hacia el asiento del coche.

Desde esta perspectiva, el estudio de la evolución de las salas cinematográficas es útil para comprender el fenómeno urbano: la enorme nave oscura cede el puesto a pequeños volúmenes aislados que se asemejan, extrañamente, a las células de los medios de transporte. Mínimo de espacio de tránsito, máximo de asientos en la menor superficie posible; todo parece indicar que la era de los grandes monumentos del espectáculo ha terminado: la Opera de hoy es el Boeing 747, nueva sala de proyección en la que se intenta compensar la monotonía del viaje con el atractivo de las imágenes, festival de las travesías aéreas, desurbanización pasajera en la que la metrópoli de los sedentarios es sustituida por las micrópolis nómadas y merced a la cual el mundo sobrevolado pierde todo interés, hasta el punto de que el confort subliminal del avión supersónico impone su ocultación total, y quizás exija en el futuro la extinción de las luces y la narcosis de los pasajeros... La cuestión no consiste hoy en saber si el cine puede prescindir del espacio sino, más bien, si los espacios pueden prescindir del cine. El urbanismo va a la deriva, la arquitectura se desplaza sin

cesar, la vivienda es tan sólo la anamorfosis de un umbral. Mal que les pese a los nostálgicos de la historia, Roma no está ya en Roma; la arquitectura no mora en la arquitectura sino en la geometría, en el espacio-tiempo de los vectores; la estética de lo edificado se disimula en los efectos especiales de la máquina de comunicación, artefactos de transferencia o transmisión, el arte desaparece incesantemente bajo la intensa iluminación de los proyectores y propagadores. Después de la arquitectura-escultura comienza la era de la facticidad cinematográfica, tanto en sentido literal como figurado. Desde ese momento *la arquitectura es «puro cine»*, al hábito de la ciudad le sigue una motorización inhabitual, inmensa sala oscura dedicada a la fascinación de las masas donde la luz proveniente de la velocidad vehicular (audiovisual y automóvil) renueva el destello de la luz solar; la ciudad no es ya un teatro (ágora, foro) *sino el puro cine de las luces de la ciudad*, que han vuelto a Ur (Our-la luz) creyendo que el desierto no tenía horizonte.

En su coche, el vidente/viajero repite el comportamiento del aficionado a la pantalla grande, incluso el de la fauna cosmopolita de comienzos de siglo: «Los hombres y mujeres que comparten las horas a bordo, dejan de ser ellos mismos..., cada pasajero empieza por salir de sí, ayer no nos conocíamos, mañana nos separaremos para siempre...[9]

9. Gaston Rageot.

La velocidad del transporte multiplica la ausencia, antaño se le aconsejaba al neurasténico viajar para olvidar, viajar paliaba la tentación de suicidio oponiéndole un sustituto: la pequeña muerte de las partidas, la rapidez del desplazamiento equivale ahora a la desaparición en la fiesta sin mañana del viaje y significa, para cada uno, una suerte de repetición en diferido de su *último día.*

La extrema verosimilitud de las recientes producciones cinematográficas no satisface ya la expectativa de los videntes/viajeros, «unidad dialéctica de lo real y lo irreal», como decía Marcel L'Herbier, pero también mezcla instantánea del viaje a lo largo del cual las relaciones de proximidad se debilitan, la distancia aumenta o se acorta según la ocasión, lo raro se torna banal y el espectáculo común se transforma en un mundo sin memoria.

Es más, la ilusión locomotriz permite al vidente/viajero proyectar sus propios fantasmas más allá de la pantalla del parabrisas. Los OVNI, esos objetos luminosos que los testigos no pueden clasificar entre sus recuerdos del *mundo real* y que, no obstante, una gran cantidad de personas pretende haber visto, indican en qué grado el efecto técnico ha conseguido la capacidad de provocar la paramnesia.

En el film americano *Encuentros en la tercera fase* la aparición de los OVNI se asemeja a la producción en pantalla de emisiones luminosas, y nos remite, una vez más, a los trabajos de Marey. Por

otra parte, esta realización ha tenido un enorme éxito comercial y fomentado una nueva emulación. Actualmente la multiplicación de ese tipo de películas que combinan los efectos visuales y sonoros de la electrónica inquieta al mundo de la televisión, incapaz de crear técnicamente esas nuevas «gnosis» en los espectadores. Cuando el fascista Marinetti y sus émulos, ávidos de potencia motriz, pensaron en el superhombre antropocéntrico (identificación futura entre hombre y motor), preveían garras de acero y la desaparición del cuerpo en las voluminosas prótesis producidas por la tecnología de la época. Algo parecido al mutilado de guerra del cuento de Poe, convertido en un rompecabezas de órganos y miembros injertados; una suerte de muñeco mecánico capaz de desarmarse a sí mismo y de desaparecer completamente cuando desea descansar. No pensaban que identificarse con el motor significa identificarse con el vector, como explica Burroughs a propósito del lenguaje: «Es un componente como cualquier otro del cuerpo... Las palabras son microorganismos, polvo vivo que sólo la revolución electrónica reúne y ordena en niveles diferenciados de sentido.»

No se han estudiado suficientemente las causas profundas de la evolución general de la tecnología: la *miniaturización*, reducir a nada o casi nada el tamaño de los aparatos, implica no sólo suministrar *piezas de recambio* para el organismo al ponerlas a escala del cuerpo humano sino, también, crear en

el interior del individuo una rivalidad parasensible, un desdoblamiento del ser en el mundo.

Si bien la televisión americana perdió en 1978 de cinco a seis millones de espectadores, que dejaron de encender la pequeña pantalla a la hora acostumbrada, la veterana industria del automóvil superó bastante bien por esas fechas la crisis de energía que, según ciertos expertos, podría haber terminado con ella. A diferencia del transporte comunitario, la utilización empedernida del coche o la moto carece de finalidad, no se trata *a priori* de atravesar distancias, y ello crea fatalmente las nuevas condiciones del viaje. Ir a ningún lado, dar vueltas en redondo por un barrio desierto o por un cinturón atascado se le antoja natural al vidente/viajero. Por el contrario, frenar, aparcar, son operaciones desagradables, el conductor incluso detesta ir a un lugar preciso o al encuentro de alguien: visitar a una persona o ir a un espectáculo le parece un esfuerzo sobrehumano.

Aunque pueda llegar a los sitios más alejados, el conductor sólo está cómodo en la estrecha célula de su vehículo, embutido en su asiento. Al igual que el espectador de cine, conoce de antemano el decorado, el guión; la invariabilidad de los paisajes barridos por la velocidad favorece aún más el intento de identificación del conductor con el vector. Si bien la mayoría de los automovilistas no es capaz aún de utilizar un lenguaje electrónico complejo, ni de mezclar el transporte de los cuer-

pos y de la información, los faros y las luces de posición parecen ser ya un medio de emisión primaria, especie de formulación del deseo y de una nueva presencia, que los conductores usan con exceso y gusto. Copian las luces cada vez más potentes de los vehículos del orden, o se divierten encandilando a los pasajeros de los otros coches con señales de los faros. Lo mismo hacen los solitarios, que mantienen encendidos sin cesar los aparatos de radio para oír las voces y no para escuchar un programa en especial. Los bailarines van a las discotecas, que reproducen con bastante fidelidad los efectos de los antiguos templos del cine, para estar solos sobre la pista..., solos en medio del tropel y protegidos por los amplificadores de 7.000 vatios y rayos láser. Los visitadores sociales han observado el mismo fenómeno entre los ancianos y las personas aisladas: «Se quejan de su abandono y, no obstante, les repele la idea de *ver* o ser vistos, el contacto físico con los demás: prefieren utilizar el teléfono y volcar sus confidencias en las que llaman *orejas artificiales.*» Los videntes/viajeros han abandonado los templos del cine, pero no por ello han logrado escapar a la facticidad del mundo como no sea para realizar, según sugiriera Ray Bradbury, «el deseo de Rembrandt y Walt Disney».

Un viejo colaborador de Disney cuenta: «La imaginación de Walt trabajaba como un motor a toda marcha. ¿Saben cómo se le ocurrió la idea de Disneylandia? Llevó un día a su nieta al tiovivo.

Mientras la niña daba vueltas, él la esperaba comiendo cacahuetes. Y se le ocurrió que debería haber *un lugar donde padres e hijos pudieran divertirse juntos...* Cuando terminó la vuelta, la idea ya había nacido, y la realizó en 1955 en un naranjal a unos 40 kms. de Los Angeles: Disneylandia, el primer parque de atracciones concebido como *trompe l'oeil.*[10] Una vez más el tiempo depende del retorno a los orígenes, retorno a los antiguos caballitos y los pequeños jinetes que juegan a ensartar los anillos con sus lanzas infantiles, falsas ausencias que aturden y durante las que cada uno se transforma en pasajero de un enorme fenaquisticopio, otro antecesor de los dibujos animados.

Después llegará el nuevo parque, Disneyworld, donde el discípulo de Méliès extenderá una vez más su poder cinemático sobre las apariencias del mundo organizando la ciudad del mismo modo que su predecesor trucaba sus películas. «La fuerza del impacto de Disneylandia y Disneyworld procede *del saber cinematográfico de Walt* —cuenta otro colaborador—. En vez de excluirse, las ideas se complementan unas a otras, se prolongan. Si el peatón se encuentra tan a gusto en nuestros reinos es porque el volumen de los edificos y de los medios

10. Una serie de artículos de Jacqueline Cartier, «Mickey au pays des merveilles», en *France Soir,* enero de 1979. El fenaquisticopio tiene la forma de un tiovivo; al girar, el aparato produce la ilusión del movimiento gracias a la persistencia de las sensaciones ópticas (del griego *phénax, akos,* engañador y *skopein,* examinar).

de transporte ha sido reducido a una quinta parte con respecto a la norma. Nada, ni los trenes, ni los coches rigurosamente copiados, posee la escala normal, lo que crea... el sueño.» Aquí, el paseante se asemeja a Renoir en su silla de ruedas pues funciona como una cámara, sólo que el anamorfismo se ha logrado mediante una alteración de las dimensiones, una falsificación de los factores de la distancia y la apariencia.

La destrucción que produce el nihilismo de la técnica sobre el mundo es menor que la que opera la velocidad sobre la verdad del mundo, como escribía Paul de Kock en 1842: «El ferrocarril es la verdadera linterna mágica de la naturaleza.» Lo mismo enuncia a su manera la definición del Imperio del horólatra[11] Carlos V como el lugar donde «el sol no se pone jamás». Para el emperador conquistador, cuyo asalto al universo es incesante, *un solo día equivale a mil años* y la tierra conquistada se reduce a la luz de ese único día. En resumen, el objeto de la conquista, o sea, el deseo del dromócata,[12] es asimilado a la velocidad de la luz.[13]

Por ello, el vencedor dirá al vencido la noche después de la batalla: «Este día jamás os perteneció.»

11. Las raíes griegas de este término son *hóros*, hito, mojón, y *latria*, adoración. (*N. de la T.*)

12. Del griego *drómos*, acción de correr, y *krateîn*, gobernar. (*N. de la T.*)

13. «*Yom*, día hebreo que comienza al crepúsculo; exilio de la luz, salida de Ur... el día hebreo está entre dos luces» (Schmuel Trigano). Por ello, el día sin crepúsculo del polemarca se opone directamente al día bíblico.

Un testigo cuenta que la corte de los Borbones de España funcionaba «como esos relojes alemanes en los que los mismos personajes aparecen y desaparecen cada día a una hora precisa». Así como la victoria en el campo de batalla concede el día al polemarca, el monarca recibe del protocolo días semejantes que le procuran la sensación de vivir una única y eterna jornada. El resultado concreto de la busca del poder absoluto era, en tiempos de los primeros Valois, la convocatoria a grandes asambleas periódicas a las que todos estaban invitados, fiestas, torneos, en suma, creación de lo que entonces se denominaba «días incomparables...». Lo mismo puede decirse del carnaval, que en su origen se celebraba entre el día de Reyes y el miércoles de ceniza, y que los venecianos prolongaron durante seis meses.

Mucho más que en los mitos relacionados con Júpiter o Apolo, la producción del día se asimila al poder porque la luz, que es velocidad, es también vector. Se puede seguir la decadencia de la monarquía francesa dando un paseo por el parque de Versailles: el *palacio*, el *Trianón*, el *pequeño Trianón* y la Casita de la Reina. Podemos preguntarnos por el motivo de semejante despliegue de las artes, pero esas artes en principio son artefactos en el sentido más literal, estructuras o fenómenos artificiales que salen al encuentro de, o modifican, los fenómenos naturales, cualquier sentimiento se reduce en este caso a una ilusión óptica. Es sabido que en este

tipo de palacio era importante utilizar tanto fuegos artificiales como juegos acuáticos, representación simultánea del vector mecánico y de la diversidad de intensidades..., un sol en cada gota de agua, el espectáculo del agua en movimiento hace perceptible por los sentidos la ilusión que nos sorprende; esa naturaleza que «sobre lo invisible coloca la máscara de lo visible» y que, según Hugo, *es sólo una apariencia corregida por una transparencia.*

En Vaux-le-Vicomte, la proyección del agua en el espacio se efectúa mediante secuencias sucesivas que se superponen hasta *ahogar* finalmente la imagen del castillo en el ojo del espectador, hasta nimbarla totalmente, mecanismo de un *perpetuum mobile* que consiste, justamente, en armonizar lo mejor posible el paso de una forma a otra hasta el umbral instantáneo de su desaparición. Cuando declina el poder absoluto del monarca, la cinemática del agua desaparece: en la Casita de la Reina hay falsos estanques donde el agua se estaciona al igual que en los arsenales liliputienses de los Borbones de España, que sus contemporáneos califican de mearderos. Los últimos monarcas vivieron junto a sus palacios en «moradas de jovencitas» intentando recuperar una especie de realismo cotidiano opuesto al *día incomparable*, al *día sin mañana* de la realeza triunfante. Inventaron un empleo del tiempo que sólo guardaba una remota relación con la rigidez del protocolo y las realidades del poder solitario que aún conservaban. A veces relojeros, otras zapa-

teros o cerrajeros, pronto fueron acusados de demencia cuando se les vio, como en el caso de Luis II de Baviera, tratar de repoblar el palacio, de recrear el día ilusorio de la corte.

Este es el meollo de la discordia iconoclasta, la del acoplamiento del cuerpo con objetos de un esplendor inusitado. Tal es el caso de la célebre corona de hierro que Teodolina ofreció a su esposo el Duque de Turín en el año 594, que consistía en un círculo de hierro cubierto de láminas de oro. Sus contemporáneos afirmaban que fue hecha así para mostrar a sus portadores que el poder era un peso disimulado bajo un esplendor engañoso. El aura, el esplendor preceden la pérdida del conocimiento, y se apropian de la voluntad del contemplador, luz del gran vacío o nimbo que ciñe el rostro del emperador deificado, después el de Cristo y los santos, cascos de guerra repujados, tiaras, diademas, las insignias del poder son también prótesis eficaces de un nirvana real que transforma la asistencia del Estado en manipulación de los sujetos por parte del príncipe. La desgracia, la adversidad política, es el exilio que obliga a alejarse de esa luz central y hundirse en las tinieblas, o la prisión, más bien entierro que encierro, privación de la luz del día en calabozos subterráneos o celdas sin ventanas.

Agnès Varda dijo acerca de su film *La felicidad*: «Pensé en los impresionistas porque en sus lienzos hay *una luminosidad que corresponde a una cierta definición de la felicidad*... Si de verdad hay drama,

ha sido provocado por el deseo de felicidad llevado a su extremo.» Podría resumirse la fórmula de Varda reemplazando simplemente la palabra «felicidad» por «luminosidad», lo que daría una definición más explícita. «*Si de verdad hay drama, ha sido provocado por el deseo de luminosidad llevado a su extremo.*» [14]

Producir prótesis de confort subliminal equivale a producir *simuladores del día,* incluso del último día, metamorfosis de los objetos de producción industrial en la que el conjunto de las realidades económicas relevará a la cinemática.

La firma Disney gastó diecisiete millones y medio de dólares en la realización de una nueva película de ciencia ficción: *The Blanck Hole* (los efectos especiales de Harrison Ellenshaw, que en *La guerra de las galaxias* se incluyeron en trece transparencias, precisarán ahora ciento cincuenta, gracias a una nueva cámara dirigida por un ordenador).

Pero, al mismo tiempo, la empresa, asociada a varios gobiernos, con el beneplácito de la OTAN,

14. «Uno prefiere poseer la felicidad por entero un solo día que ser feliz a medias una semana», escribió el Mariscal de Richelieu. ¡Saint Just no está lejos! Como afirma Flaubert, lo esencial de una obra es la unidad. Para él esta unidad reside en una coloración dominante, y explica que mientras escribía *Madame Bovary* buscó trasmitir un solo tono, próximo al blanco, tan indefinible como el color del moho. En suma, una iluminación dominante en la que se hundiría la diversidad coloreada. Pero la pintura europea siempre trató de alcanzar la ilusión fotogénica difundiendo la luz, mientras que los procedimientos anteriores no hacían más que absorberla. Recobramos aquí el sentido de la alusión de Bradbury a ¡«Rembrandt y Walt Disney»!

asistida por las compañías industriales y sus investigadores, concebía el EPCOT (Prototipo Experimental de una Comunidad del Mañana), que no sería una «factoría de ideas, sino una idea en acción», capaz, como quería Walt Disney, «de hacer olvidar las penas del presente y la muerte..., el mundo real».

La apropiación del deseo conseguida por los diversos poderes no es ya el apoderamiento de la voluntad logrado por los vectores, sino la apropiación de la espera, de todas las esperas, hecha posible gracias a la nivelación de los cuerpos. La «política espectáculo» que últimamente ha divertido tanto a los franceses, está muy pasada de moda en Estados Unidos, donde los electores escasean cada vez más a medida que la verdedara mayoría se *motoriza*, adquiriendo «buenos reflejos» junto con el permiso de conducir, es decir, el hábito de reaccionar ante los estímulos condicionados, y donde la última técnica para llamar la atención de esa mayoría consiste en la multiplicación de las señales luminosas o sonoras en vez de las imágenes de los hipotéticos actores-candidatos. A la inversa, es posible que a partir de ese momento los fallos técnicos reemplacen los errores del proyecto político o económico: Francia lo comprobó después de Estados Unidos «el martes negro» del 19 de diciembre de 1978, cuando a las 8.27 horas de la mañana el transporte de corriente eléctrica se detuvo de golpe en la frontera alemana. «Ensayo general para *un futuro más sombrío aún...*», amenazaron los responsables de la empresa que su-

ministra la electricidad a Francia. Era un día de mucho frío, el tráfico era intenso, sólo faltaba una semana para Nochebuena, era el momento propicio para hundir a la población urbana en *la mayor de las angustias*. También esta vez el drama nació de una incontinencia del deseo de luminosidad, de la manipulación de la noche. Un año antes, en octubre de 1977, el laboratorio de Houston que utilizaba desde hacía varios años el equipo de telemedida depositado en la Luna por las misiones Apolo dejó de funcionar, las pantallas de los aparatos de control se apagaron de golpe, y a partir de entonces nada se mueve en el astro muerto. Dentro de poco tendremos que olvidar las distinciones especiosas entre la propagación de imágenes u ondas, y la de objetos o cuerpos, puesto que cualquier duración se estimará desde ahora en términos de intensidad.

III

La renovación de la ciencia ficción en los Estados Unidos y los países industrializados parece ligada a la de las religiones y sectas en la medida en que su tema principal se limita a: *ciencia-tecnología-otros mundos.* Si, por una parte, hombres como el profesor Lawrence Leshan se esfuerzan por mostrar las similitudes entre los físicos atomistas y los grandes místicos [1] con respecto a la visión del universo y sus leyes, por la otra, los relatos de ciencia ficción se dedican a describir las incompatibilidades entre nuestra presencia en el mundo y los diversos grados de una especie de anestesia de nuestras conciencias, que nos hace caer, constantemente, en ausencias más o menos prolongadas, más o menos intensas, y provoca, con diversos medios, la inmer-

1. Lawrence Leshan, *The Medium, the Mystic and the Physicist toward a General Theory of the Paranormal,* Viking Press, Nueva York.

sión instantánea en otros universos, mundos paralelos, intersticiales, bifurcantes, y hasta en ese *black-hole*[2] que no sería más que un exceso de rapidez de ese tipo de travesías, un puro fenómeno de velocidad que acorta la separación inicial entre el día y la noche.

En respuesta a una nueva demanda, preocupada por estos temas, ese género de relatos sólo adapta con bastante fidelidad la versión judeo-cristiana del Génesis, *haciendo que la ciencia, y sobre todo los medios técnicos, desempeñen el papel logístico que inicialmente le cupo a la primera mujer.* Satanás,[3] aparece en la Biblia como el seductor de la mujer, que, a su vez, seduce al hombre, dando así comienzo al ciclo de la Humanidad destinada no tanto a la muerte cuanto a la desaparición, es decir a la expulsión del universo en el que vivía, y esto se cumple en principio como un fenómeno de la conciencia. En efecto, la expulsión física del Paraíso terrenal está precedida por un violento desarreglo de la visión, que modifica completamente las apariencias del mundo en que vive la pareja: sus ojos se abren, ven que están desnudos, cubren su desnudez y buscan la manera de disimular, de sustraerse a la mirada de Dios. Se trata de una serie asombrosa de fenómenos visuales y no, como se ha repetido hasta

2. En inglés en el original: agujero negro (*N. de la T.*)

3. La serpiente sirve de máscara a un ser hostil en el que la Sabiduría y luego la tradición cristiana han querido reconocer a Satanás. «La mujer vio que el fruto del árbol (del conocimiento) era bueno para comer y de apariencia tentadora.»

el cansancio, de una innovación sexual. De hecho la seducción, ese conducir al distanciamiento del *se ducere*,[4] toma aquí una dimensión cosmodinámica, la seducción es un rito de paso de un universo a otro, que implica una colosal partida general para toda la Humanidad, el comienzo de una navegación de los cuerpos y los sentidos desde algo inmutable hacia otro compartimiento del Tiempo, un espacio/tiempo esencialmente diferente, puesto que es experimentado como algo inestable, móvil, conductible, transformable, como la creación de un segundo universo que depende por entero de ese rito de paso inicial. El distanciamiento de la seducción está justamente inscrito en la dinámica del mundo, y la mujer no es posesiva, poseída o poseedora, sino atractiva, y esa fuerza de atracción es, de hecho, gravedad, pesantez universal, eje del mundo.

Señora del paso, efectivamente ha organizado hasta ahora todo lo que es velocidad; todo lo relacionado con el movimiento en la vida de los hombres se inscribe en ella, está en competencia con ella.

Esta bienamada que, según Novalis, es el *resumen* del universo, y ese universo que no es más que la *prolongación* de la bienamada, el cuerpo de la mujer confundido con un cuerpo de comunicaciones, un vector ideal entre el hombre y el mundo nuevo;

4. Llevarse a sí mismo, con idea de «llevar aparte», de distanciamiento; el compuesto *seducere* es una acepción derivada y tardía, aparecida en los textos de la Patrística, que corresponde al uso actual de «seducir». (*N. de la T.*)

ya no se trata aquí de una pareja, sino de una suerte de trilogía. El movimiento solitario del *seducere* es un acoplamiento sexual que necesita una puesta en marcha solidaria y, por ello, la pareja es también un yugo, la constitución de un efecto de arrastre común, especie de vehículo de dos plazas, que implica el cuerpo territorial como tercer participante.[5]

En el episodio del Génesis se observa que el cumplimiento del rito de paso de un universo al otro provoca no sólo una metamorfosis de la vista sino, también, un disimulo inmediato, un «camuflaje» prudente de los cuerpos. Vale la pena recordar la reflexión de Hannah Arendt: el terror es el cumplimiento de la ley del movimiento.

En el relato bíblico, el miedo es contemporáneo de la seducción porque ésta es, precisamente, producción de distancia, fenómeno de velocidad en el que la predicción del accidente es instantáneamente innovada.

A la «falta» del primer hombre ¿acaso no se la denomina corrientemente «caída»? De este modo, los antiguos establecieron una relación directa entre lo que convinieron en llamar el pecado original y esa pesantez terrenal que ellos mismos utilizarían

5. El hombre *âdam* viene del suelo *âdama;* «jardín» se traduce como «paraíso» en la versión griega. *Edén* es un nombre geográfico imposible de localizar y que pudo significar, en principio, «estepa». (Comentario de la Escuela bíblica de Jerusalén.)

como motor natural de la aceleración libre de los cuerpos, de su proyección, mas también de su colisión. Cuando Alain Schlokoff (director de la Semana del Cine Fantástico) dijo, para explicar la sustitución de las películas eróticas y porno por filmes de terror, que el *sexo ya no existe y el miedo lo ha reemplazado,* no hay que negarle importancia a esa modificación de la sensibilidad de masas. Pues el placer solitario que procura el motor cinematográfico al espectador de películas porno, anuncia ya el comienzo del atajo, comparable al observable entre los relatos de ciencia ficción y la hipótesis bíblica: se trata de la desaparición de los intermediarios humanos y la emergencia de una sexualidad relacionada directamente con el objeto técnico, siempre y cuando éste sea motor, vector de movimiento. El film de terror sucede, pues, naturalmente al film erótico, en el sentido de una realización más perfecta de la ley del movimiento en un universo en donde la escalada tecnológica depende de la utilización y búsqueda de velocidades subrogatorias. Por otra parte, en la evolución del vehículo técnico puede observarse una continuidad de las representaciones del yugo sexual. El parecido entre la butaca y el efecto de respaldo del brazo que rodea la cintura o las caderas, la invención del asiento que se mueve (silla de manos) y la de los primeros automóviles (Ford, Dailmler, Benz) estilo silla de ruedas. Las semejanzas entre el interior del coche y el de la alcoba, la cama de dos plazas y hasta las camas vi-

bratorias utilizadas en las casas de citas, que también evocan el viaje común de la cópula.

Si el terror es el cumplimiento de la ley del movimiento, el adorno es, por sí mismo, portador de angustia. Atraer la mirada significa captarla y, por ello, desviar la atención, ilusión óptica de un mundo que se percibe por entero ilusorio. El juego transexual renueva la atracción del horizonte, la invitación al viaje. Jean Gabin, seducido por la actriz Michèle Morgan, la aborda de este modo: «Con esos ojos, usted debe viajar mucho y conquistar [6] a no pocos.» Hoy día, si una joven quiere «seguir a un hombre» sería para ella algo así como hacer autostop, disfrutar en compañía del otro de ese «salir de sí misma» que proporciona el viaje. Pero en la práctica del autostop interviene directamente la crisis de las dimensiones, es el vector automóvil el que se convierte en resumen del universo, la bienamada no es ya «prolongación» sino que está reducida, restringida a la inmediatez de la ubicuidad hasta que el terror, el crimen o la violación terminen de ejecutar la ley del movimiento. La velocidad del desplazamiento ha cambiado el sentido del secuestro de la bella, el antiguo rapto nupcial, convirtiéndolo en desaparición y exterminio.

6. Se pierde en la traducción el juego de palabras que hace el autor con la raíz *embarquer; s'embarquer*, embarcarse, y *en embarquer*, conquistar, conseguir que la sigan. (*N. de la T.*)

Antaño, la educación de las niñas en las instituciones se realizaba a través de severas disciplinas, que intentaban hacer de la pequeña una creadora de artefactos, una suerte de referencia constante a la maravillosa mecanicidad del cuerpo/vector de la mujer, pero también a su ausencia de inteligencia y genio propio.[7] Cuidado, adorno, cortesía, danza, todo servía para disfrazar *la identidad fisiológica* tanto de la naturaleza como de sus debilidades. La ignorancia y la indiferencia sexuales conferían a esas supuestas *oies blanches* [8] una mayor fiabilidad, ejecución siempre repetida de una serie de maniobras destinadas a subyugar a su entorno y, sobre todo, al compañero elegido, única protección eficaz contra una sociedad de hombres que condenaba a las jóvenes con dote a un casamiento precoz, y a las otras, a trabajos secundarios, al convento, la prostitución u otro desenlace similar. No obstante, es preciso recordar que Jean-Jacques de Cambacérès, que participó en la redacción del nuevo código civil tan caro a los maridos burgueses de los siglos XIX y XX, era homosexual, lo que parece casi lógico en una sociedad que se militariza, resaltando nuevamente el valor del ornato de la pareja guerrera, el atalaje del duelo homosexual que vive al ritmo de las distancias

7. Anthony Blunt, «Equicola 95» y *Artistic Theory in Italy, 1450-1600.* «Siempre subsiste la diferencia entre "lo liberal" y "lo mecánico", lo que es puramente motriz pertenece a lo maquinal y puede, entonces, ser ejecutado indistintamente por los ignorantes y los animales.»

8. Mujer ingenua y cándida. (*N. de la T.*)

marcado por las conquistas. Para el Duque de Parma, la pareja heterosexual del código napoleónico ofrece un aspecto de formalidad obligatoria pero siniestra, un deber conyugal que asegura la procreación necesaria para la supervivencia del nuevo estado/ejército, un remedio a la mengua y no ya la legitimación de una preferencia por el otro sexo. En cuanto al latino Napoleón, practicaba el culto a la madre, pero una madre del tipo Yocasta terrorífica, que inventara la discriminación, la superioridad del hijo con respecto a las mujeres.

El desprecio de la heterosexualidad, la disimulación de la corporeidad, sólo son, a fin de cuentas, expresión de la repulsión que siente el superhombre guerrero por una compañera logística devaluada. En adelante, cuanto menos mujer parezca una mujer, más posibilidades tendrá de gustar pues, como lo afirma el lema: «Los combatientes pertenecen a un solo y mismo sexo.» Tanto George Sand como Marlene Dietrich, ambas engendradas por sociedades y familias guerreras, utilizarán corrientemente el artificio homosexual como medio de seducción y también de liberación social. La descendiente del Mariscal de Saxe se revaloriza adoptando un nombre, manías y costumbres masculinas. Nunca se entregó del todo a sus compañeros, y afirmó que ningún hombre había sido capaz de proporcionarle tanto placer como el que ella se daba a sí misma. Según George Sand, la mujer artista es antes que nada una viajera, una errante; su modelo es la casta Consue-

lo, se disfraza de muchacho y anula las diferencias entre los sexos al despreciar los «amores mortales...». Igualmente, la novela «rosa» puede muy bien detenerse en la boda, no por pudor, sino porque la hazaña técnica de la joven concluye en ese acontecimiento; ha conducido al esposo al distanciamiento, el rito de paso del himen ya no le incumbe; con frecuencia demostrará en el lecho conyugal un odio frío y definido hacia su torpe cónyuge. La actividad motriz de la *oie blanche,* en muchos puntos comparable a la del travestido (antaño se hablaba con más precisión de *trans-vestismo,* idea que aparece también en los términos «travel» o «travelo»),[9] anuncia ya la reivindicación de las *mujeres en movimiento* del M.L.F. (Movimiento de liberación de las mujeres): *no somos objetos sexuales.*

A la divisa de Aragón: *La mujer es el futuro del hombre,* el M.L.F. opuso el lema: *El hombre es el pasado de la mujer.* Cada uno busca aumentar la distancia que lo separa del compañero instalándolo en un *tiempo diferido* de la gran navegación de las especies.

Además, en los usos amorosos se observa un efecto pendular que ilustra bien este tipo de distensión: las sufragistas y otros grupos de emancipación de las mujeres se manifiestan, con preferencia, después de

9. Argot francés: travestido. (*N. de la T.*)

las guerras, esos grandes conflictos asesinos de hombres. Por el contrario, las épocas sentimentales y románticas se dan antes o durante las revoluciones y las guerras. La movilización militar es, ante todo, invitación al viaje, y por ello reemplaza al «transporte amoroso». El que la joven «se entregue al soldado *movilizado* antes de su partida porque éste quizás ha de morir» es un hecho corriente. Como si la bienamada quisiera participar, por última vez, en la elaboración del trayecto. Pero también en este caso el objetivo es el ritmo de las distancias, y el universo guerrero colocará de inmediato al hombre en el pasado de la mujer. A la inversa, «el casamiento de guerra» concertado en el último momento es, por lo general, efímero, y cuando al soldado se le ocurra la mala idea de volver indemne al presente de la esposa, se verá rechazado.

Poco a poco se revela el carácter trágico de la necesidad de seducir, de no cesar de seducir; es como una inflación exorbitante de la ley del movimiento y de las capacidades vectoriales del cuerpo, como una aceleración de la desaparición irresistible del compañero (o los compañeros) en el espacio y el tiempo; llevarlos al distanciamiento es conducirlos a la nada, y en ese sentido la actividad seductora interfiere en la fatalidad técnica y, más exactamente, en la técnica de guerra, como la describe el coronel Deloair: un arte que debe transformarse continuamente y que no escapa a la ley general del mundo: detenerse es morir.

El célebre *Chant du Départ* ilustra bien ese ir y venir entre las técnicas de guerra y las del amor:

«Partid, esposos valientes, los combates son vuestras familias...», exclama el coro antes de consolar a los futuros héroes: «Y si el templo de la memoria se abriera a vuestras manos vencedoras, nuestras voces cantarán vuestra gloria, nuestros cuerpos engendrarán a vuestros vengadores...»

«Muchas mujeres se amaron en mí», confesaba Franz Liszt. En esta frase hay dos nociones: la de reducción de la velocidad de conquista y, al mismo tiempo, la de una invisibilidad recíproca. No sólo el acompañante es uno de esos caballos de posta que, como se decía en el Antiguo Régimen, «se montan una vez y jamás se vuelven a ver», sino que el acercamiento del *hacer el amor*, la conmutación inmediata de las personas, no logran abolir la inaccesibilidad generada antes por la separación de la distancia y del distanciamiento.

Además, es siempre fácil aniquilar al compañero sin abandonarlo tan siquiera un segundo. Así, en las viejas parejas, cada uno de los cónyuges se hace invisible al otro mediante la repetición de un número limitado de signos, olores, movimientos y manías comunes que, realizadas día tras día, el otro cónyuge conoce y espera, y que conforman lo que abusivamente denominamos «intimidad». A medida que pasa el tiempo real y se acerca la vejez, la percepción se atenúa y crea una nueva anamorfosis cinemática, pues una persona entrada en años cambia

de tal modo «el ángulo de visión temporal» que es capaz de contar con todo detalle un suceso ocurrido cuarenta años antes como si hubiera pasado el mismo día, mientras olvida lo reciente. El pretendido realismo cotidiano se queda en una suerte de *síntesis del relato,* casi como sucede en las películas de catástrofes en las que el doble no puede ser filmado en tiempo real, pues lo súbito del accidente implica tal cantidad de sucesos ocurridos en un tiempo mínimo que el ojo normal es incapaz, una vez más, de aprehenderlos y se contenta con resumirlos. El tiempo del relato parece incompatible con la visión propiamente dicha y para ver será preciso hacer intervenir, paradójicamente, un desajuste de la vista, un aminoramiento (ralentí).

El viejo adopta una actitud parecida a la del niño que fue, cancelando su madurez, al igual que el niño a quien se le pregunta lo que quiere para Navidad expresa su deseo de «que *todo vuelva a su lugar,* que los exiliados retornen a su hogar, que resuciten aquellos que fueron muertos o se murieron...». Para él, lo importante es el lugar de las cosas, lo que estaba allí y de golpe ya no está, lo desaparecido para siempre le resulta insoportable. Por ello, en el cuento repetido cien veces a los niños, la fórmula del comienzo «había una vez» es irremplazable. Luego, el cuentista debe tener cuidado de no hacer cambios, agregar florituras u olvidar. El que cometa esos errores se merecerá las reclamaciones del público infantil. Los cuentos de hadas son

maravillosos no sólo por las aventuras extraordinarias que narran sino, más bien, porque son siempre las mismas, siempre se asemejan, hasta el punto de darnos la impresión de que son únicas. También los servicios secretos utilizan este efecto de anestesia provocado por la repetición de actitudes banales, y han creado una categoría bastante especial de espías, llamados *dormilones*. El dormilón es antes que nada un afaníptero [10] social. Está obligado a vivir en un entorno enemigo, trabajar, hacer carrera, casarse y tener hijos. En el juego del espionaje internacional se mueve como un peón inservible y que tal vez jamás intervendrá, a menos que un día u otro reciba la orden de *reactivarse*. Entonces, sacará partido de su larga existencia ilusoria y cuya extrema banalidad le procurará la invisibilidad necesaria para llevar a cabo, sin despertar sospechas, la singular misión que se le ha encargado de repente. Sin Anthony Blunt, célebre personalidad británica, consejero artístico de la Reina y profesor de la Universidad de Cambridge, fue desenmascarado veinte años después que sus antiguos cómplices y alumnos Guy Burguess y Donald Mac Lean, los diplomáticos ingleses que un día se esfumaron misteriosamente y reaparecieron en Moscú en 1951. Todos trabajaban para los rusos desde mucho antes de la última guerra.

10. Las raíces griegas son *aphanés*, invisible, y *pterón*, ala. Este insecto de metamorfosis compleja le sirve al autor para insistir en las nociones de «fantasma/ilusión» y de duración del tiempo. (*N. de la T.*)

Antes de que el objeto técnico la renovara, la atracción vehicular de la cópula había engendrado la zoofilia como una variante de la heterosexualidad.[11] El caballo, en particular, fue considerado como un dios por el polemarca, quien hasta llegó a celebrar solemnes esponsales con el animal. Por ser reserva de potencia, fuente de velocidad en el combate, y por muchas otras cosas más, el culto zoofílico ensalza la imagen del animal híbrido. Los toros son alados, las esfinges tienen cuerpo de león y cabeza humana, después se las representará aladas y feminizadas.

En Tebas, la esfinge posee un sabor oculto, interroga y propone adivinanzas que desasosiegan a las personas en tránsito y a los viajeros. Las respuestas erróneas causan la aniquilación y la ruina de los desdichados. El enigma que la esfinge propone a Edipo es una pregunta por el *extraño ser que se mueve a través del tiempo*, pero lo que en el fondo se cuestiona son las diversas técnicas utilizadas por ese ser, técnicas que servirán para caracterizar a los seres humanos con respecto a los demás animales.

El vehículo (metabólico) se ofrece como *enigma del movimiento*, y las malas respuestas son castiga-

11. «Si no tienes mujer, vete al bosque, sigue a una yegua y hazla tu mujer» (Proverbio dogón). Paul Virilio, «Metempsycose du passager», *Traverses*, Número 8. «El hombre es el pasajero de la mujer; no sólo cuando nace, sino también durante sus relaciones sexuales..., se podría decir que la hembra es el medio que ha encontrado el macho para reproducirse, es decir, para *venir* al mundo.»

das por el animal predador, mixto de la zoofilia, cuyo potente cuerpo oculta energías asesinas bajo formas armoniosas, flexibles e incluso acariciantes, como las de los grandes felinos de reacciones imprevisibles.

La zoofilia y sus híbridos prefiguran la tecnofilia y sus mixtos. El proyecto social de Ford para la economía americana anunciaba la sinergia que se estaba realizando entre las técnicas de producción, el producto fabricado y la corporeidad misma, es decir, la figura del trabajador/consumidor, todos unidos en y por una velocidad indivisible. Pero, en la fórmula de Liszt, el movimiento de las pasiones románticas, que se manifiesta en un aumento de energía y de aceleración del transporte amoroso, apuntaba más a una rivalidad que a una oposición o alianza entre el metabolismo y la técnica, una valorización absoluta de los ritos de paso y su frecuencia, en detrimento del cuerpo en sí y de su presencia en el mundo.

Tanto si sucede al hombre fatal (el guerrero) como si se le opone, la mujer fatal no es bella, sino algo más. Stendhal escribió sobre su amada Angela Pietragua. «No sé qué la llevó a confesarme... que algunos amigos suyos le habían dicho que daba miedo. Es cierto..., se diría que era un ser superior, que había elegido la belleza porque ese disfraz le convenía más que cualquier otro y que con sus ojos penetrantes podía leer en el fondo de tu alma...»

El cuerpo de las cortesanas célebres, con frecuencia austero, sorprende si se lo contrasta con la

magnificencia de los adornos y el vivo resplandor de las armas de seducción. También en este caso la identidad psicológica desaparece tras el atractivo de un despliegue técnico de tal envergadura, que permitirá a muchas continuar ejerciendo su función y hacerse retribuir hasta una edad avanzada, setenta u ochenta años para algunas. Tampoco era inusual que una de ellas llegara a la cúspide de la jerarquía del Estado o que mujeres de abolengo se midieran con jóvenes prostitutas en verdaderas maratones, tratando de batir marcas de velocidad en la apropiación de los pasajeros del viaje sexual; su alto rendimiento las ponía en pie de igualdad con los varones, los monarcas o, mejor aún, los polemarcas. Una vez más, la aceleración del rito de paso implica una ecosexualidad, la presencia de una inmensidad territorial, y así como no puede compararse la actividad del polemarca, del conquistador, con un «comercio humano» en el sentido que le daba, por ejemplo, Clausewitz, tampoco se puede reducir el *seducere* a un comercio sexual. El «vencer es avanzar» de Federico II, la prisa de Alejandro el Grande por arremeter, preocupado tan sólo por encontrar un límite que frenara la expansión indefinida de su fuerza de penetración, pero también la mirada que lanza el piloto al contador de velocidad del bólido de carrera o de combate, actos entendidos como medida existencial del ser del guerrero, paso vertiginoso del tiempo, esos perpetuos asaltos contra la distancia, reproducen indefinidamente el rito de paso origi-

nal, resumen del universo efectuado por la velocidad del ataque. «El amor es casi siempre un subproducto del crimen», se complacía en repetir la novelista Agatha Christie. Desde el personaje celinesco, que a cada paso exhibe las reliquias de sus hijos o maridos muertos en la guerra, hasta las viudas que se instalan en su duelo como en una situación privilegiada y en la clausura de su domicilio alimentan un claro odio contra los supervivientes —en particular, su progenie—, o el Telegrama 71 de Hitler: «Si se pierde la guerra, que la nación perezca», con el que selló la unión de sus fuerzas a las de los enemigos/socios para destruir su propio pueblo y aniquilar los últimos vestigios urbanos, todos constituyen apogeos delirantes de la actividad seductora moviéndose en un mundo de fatalidad absoluta donde ya nada tiene sentido, ni el bien, ni el mal, ni el tiempo, ni el espacio, y en el cual lo que los otros hombres llaman éxito no puede servir de criterio.[12]

Las mujeres del M.L.F. llegaron a adoptar actitudes parecidas al jactarse de su liberación en términos semejantes a los de las viudas. «Curadnos del amor» era una de las consignas. Mataron al esposo, al padre, al niño, temas que les permitieron significativamente lograr la unanimidad. El aborto, por ejemplo, tuvo una gran fuerza de superación simbólica

12. La legislación aumenta sin cesar la distancia que separa a progenitores y progenie. La ley de adopción de 1966 permite falsificar el estado civil del niño al no registrar su nombre real; los dos mil niños nacidos de la inseminación artificial en Francia carecen de estado civil.

ya que se refiere directamente al crimen como un subproducto del amor. Todo esto cristalizó en los Estados Unidos en una nueva lucha social sin cuartel entre clanes abiertamente homosexuales, entregados a la busca del poder, la influencia y el dinero.

En *La fierecilla domada*, el militarote shakesperiano niega a su mujer los servicios de una doncella y le propone los de su paje de armas: «El se ocupaba de mi coraza y atará bien vuestro corsé.» Con esta orden absurda el hombre fatal se reconoce ya como el pasado de la mujer. El comienzo de las guerras altamente tecnológicas volvieron inútiles, incluso molestos, su caparazón centelleante, sus adornos de combate destinados al cortejo del duelo homosexual. En el siglo XVII aparecen en Francia estrictos códigos indumentarios que instan al hombre a abandonar el «derecho a la belleza». Al mismo tiempo, el uniforme se hizo obligatorio, pese a la oposición de la aristocracia. Es obvio que la evolución del equipamiento militar está vinculada a la de los medios de destrucción, al desarrollo del armamento y al nuevo estilo de las maniobras: pronto la compañía militar dejará de ser la «compañía de teatro» de la nobleza, ya no habrá papeles principales, aunque algunos oficiales ostenten «uniformes de paseo» en el combate que los mandará efectiva y definitivamente a paseo. De la uniformidad se pasa a la

invisibilidad; durante la guerra de 1914, las autoridades concuerdan en que es conveniente renunciar a los colores vistosos de los uniformes y utilizar tintes neutros para disminuir la visibilidad de las tropas en el frente. En la guerra sólo participan ahora figurantes, masas de figurantes reunidos para hacer bulto. Después del color rojo granza demasiado brillante, se elegirá el azul horizonte, el gris terroso, el gris verdoso y, por último, el caqui del ejército inglés, color que es mucho más que un color... pues la palabra viene del indostanés *Khaki* y significa color de polvo, lo que implica que la preocupación estriba más en la desintegración que en la identificación. La desaparición de las características de los cuerpos en la uniformidad de la vestimenta civil o militar es paralela a la desaparición de los cuerpos en la unidireccionalidad de la velocidad. El abandono del derecho a la belleza anuncia la entrada en un nuevo orden de ilusión. En adelante, el dominio estratégico se extiende al ritmo mismo de las diversas desapariciones, los vehículos, las tropas, las infraestructuras, las ciudades sobreexpuestas a los bombardeos, hasta los continentes enteros, nada escapa ya a la planificación de la destrucción: es el gran apagón... Pronto el traje del piloto o del conductor del carro de combate será tan sólo la prenda interior de la cabina. A principios de siglo el arquitecto Alfred Loos escribió el manifiesto «Ornamento y crimen», en el que proclamó la si-

guiente ley: *A medida que la cultura se desarrolla el ornamento desaparece de los objetos cotidianos.*

Loos se regocija de la grandeza de nuestra época, incapaz, según él, de inventar una nueva ornamentación, «pues al fabricar ornamentos con los materiales, se despilfarra dinero y vidas humanas, ése es el verdadero mal, el crimen frente al que no tenemos derecho a cruzarnos de brazos. La evolución de la cultura semeja *la marcha de un ejército* constituido en su mayoría por rezagados. Quizá yo viva en 1913, pero un vecino mío vive en 1900, y otro, en 1880... Los paisanos de los altos valles del Tirol viven en el siglo XII... Feliz el país libre de rezagados y merodeadores. Sólo América puede jactarse de ello. Incluso en nuestras grandes ciudades todavía hay retrasados...».

También la mujer abandona progresivamente, a comienzos del siglo XX, su derecho a la belleza. Deja el famoso corsé cuando el armarse para la carrera y la carrera armamentista comienzan a ser fenómenos sociales; la liberación de la mujer libera la seducción de la técnica. Puede batir marcas deportivas, montar en máquinas rápidas: también para ella, el nuevo corsé/armadura es la cabina del avión o del coche, la atracción de la mujer como subproducto del crimen o vector de viaje es anulada; se quiebra el yugo y el artefacto femenino sólo se utilizará para ensalzar el vehículo, en los concursos de elegancia, en la metáfora publicitaria o en la pro-

paganda política o militar. La mujer ha sido convertida en algo parecido a esos ornamentos de las culturas antiguas o exóticas que el hombre moderno emplea o rechaza a su placer, sin inventar otros nuevos, pues como también señaló Alfred Loos, *el hombre reserva y concentra su facultad de invención para otros objetos.*

Esa desaparición de la mujer en la fatalidad del objeto técnico crea un nuevo lenguaje de masas, fiel reflejo del lenguaje fascista de la vieja élite futurista de principios de siglo, «el calor de un trozo de hierro o de madera es desde ahora más apasionante para nosotros que la sonrisa o las lágrimas de una mujer... transformaremos en una intensa alegría el NUNCAJAMÁS de Edgard Poe... con nosotros empieza el reino del hombre sin raíces, del hombre multiplicado que se mezcla al hierro, se nutre de electricidad... Se trata de deciros cuánto despreciamos la propaganda que defiende la estética del paisaje... los grandes simbolistas volcados sobre el cuerpo desnudo de la mujer... mujer/belleza, ideal y fatal» (Marinetti, 1910).

El piloto Jean-Marie Sageat declaró hace poco en una entrevista ofrecida al diario *France Soir*:

«En aquella época, ser piloto de pruebas... era en verdad *volar hacia lo desconocido...*, además, ahora tenemos otra frustración, es una pena, pero la rivalidad comercial nos impide volar en los aviones de la competencia. *Nunca pude llevarme un F15, y lo lamento.* Por el contrario los pilotos de línea prue-

ban cualquier tipo de aeronave porque deben establecer comparaciones..., son unos privilegiados.» Antes de subirse a su Mirage 4000 y a guisa de saludo final, Sageot agregó: *Me paso al otro lado.*

Hay en verdad un donjuanismo tecnológico, un rapto de las máquinas que repite el de las esposas logísticas. La trilogía inicial ha sido modificada por completo, y se establece una relación entre *un unisexo* (disimulación final de las identidades fisiológicas) y un vector técnico, los contactos con el cuerpo de la bienamada o el cuerpo territorial generalmente desaparecen a medida que aumenta la dinámica del paso.

Pero la apropiación del conjunto de ritos de paso efectuada por la producción en masa es, como hemos visto, un fenómeno mucho más importante... porque podemos pensar, parafraseando a Rageot, que el conjunto de la civilización tecnológica sólo se aplicó, en definitiva, a *instalar la fijeza de la vida en el desplazamiento.* La divisa del Nautilus, «mobilis in mobili» (el móvil en lo móvil), precede al *no tenéis velocidad, sois velocidad,* y muestra en la busca del progreso algo que ya no será discontinuo, una abolición final de la diferencias, de las distinciones entre naturaleza y cultura, utopía y realidad, puesto que la tecnología al hacer del rito de paso un fenómeno continuado, instaura el desorden de los sentidos como estado permanente, la vida consciente se transforma en un viaje pendular, cuyos polos absolutos serán el nacimiento y la muerte,

y las religiones y filosofías habrán llegado a su fin.

La ciencia habrá fabricado realmente una nueva sociedad, cuyos miembros se habrán convertido todos en durmientes, vivirán días ilusorios, sintiéndose muy cómodos, como es natural, en una situación de paz total, de disuasión nuclear, desarrollada según el principio del mínimo esfuerzo, tan caro a los ingenieros: de conformidad con una curva de distribución óptima de los esfuerzos de las fuerzas, que garantiza el equilibrio y evita el accidente, un mundo por entero suspendido en el umbral de una operación final que realizaría para la Humanidad un rito de paso comparable al del Génesis por su fatalidad.

Cuando a comienzos del siglo Spengler predijo «*el retorno de la ciencia a su patria psíquica,* y las ruinas flamantes de la civilización faustiana: sus desechos esparcidos aquí y allá, olvidados los ferrocarriles y los grandes transatlánticos, tan fósiles como las vías romanas o la muralla china...», no pensó que todas esas ruinas, pretéritas o recientes, eran larvas de velocidad, esbozos abandonados de un único e irresistible proyecto o proyección de Occidente hacia un más allá técnico, en definitiva tan misterioso como el de las antiguas religiones, que hacían frente a las grandes instancias de la naturaleza con la ayuda de sus propios efectos especiales. «Cuando funciona, ya está obsoleto.» He ahí la paradoja de Occidente, insuficientemente cuestionada, convertida en la divisa de Lord Mounbatten

cuando dirigía las investigaciones británicas sobre armamentos durante la última guerra. Se trata aquí de la rivalidad de la competencia entre las diversas máquinas de guerra fabricadas por las naciones enemigas. Si una máquina funciona, pronto dejará de ser una «sorpresa» para el adversario y perderá su eficacia, es decir, su cualidad esencial de *accidente.* Pero, como siempre ocurre en el dominio técnico, la guerra es el mejor modelo. La máquina, porque ha sido puesta en el mundo, ya no participa de la ausencia: marcha y, sin embargo, en el instante de la marcha deja de formar parte de lo que llega, se ha quedado atrás, de ahí la necesidad de batir marcas de velocidad: lo que aproximará la máquina técnica de un imaginario sin fin será el récord, puesto que nadie conoce los límites de las altas velocidades.

Ahora existe la tendencia a redescubrir el misterio de la máquina técnica, se la aprehende menos como un objeto de consumo deseable o desechable que como partícipe de una extraña teoría de acompañamiento procesional, fuera de la historia, apenas geográfica, un juego de representaciones del Yo próximo al falso día onírico..., *esa alegría delirante de la velocidad que aventaja el infinito de los sueños* (Marinetti).

Hacia 1900, el coronel de Rochas, antiguo administrador de la Escuela Politécnica, quería demostrar con su xenoglasia «que un sujeto bajo hipnosis podía franquear el límite de las experiencias hu-

manas anteriores y remontar el tiempo sin mayor esfuerzo...». Los miembros del club Crushing automobile des fifties [13] se entregaban a una actividad semejante, pero el médium ya no era una mujer sino coches americanos de los cincuenta: Cadillac, Buick, Chevrolet...

Una periodista nos relata la vida de un coleccionista: «Albert vive como mucho en 1950. Durante la semana circula en coche común, pero cuando saca su Bel Air se viste de Teddy Boy, su mujer se sienta atrás con el niño, tal como se hacía en esa época... *Soñaba con eso desde los quince años...* (cuando vio el coche lo imaginó con su color de fábrica, centelleante, azul con el techo más claro, los cromados, la mangueta del eje delantero...) De noche —confiesa Albert— lo miro, antes de sacarlo del garaje le doy unos golpecitos en el costado, le hablo; por ejemplo, cuando le coloqué la mangueta sentí que la necesitaba. Hay que verlo sobre todo a última hora de la tarde, cuando llega la noche, es la hora en que vibra, resplandece, este cacharro tiene sensibilidad.»

Por su parte, Daniel (16 años, alumno de segundo curso de la carrera de técnico industrial con especialización en mecánica y electricidad) explicó a un periodista de *Le Monde* las características de

13. En *Liberation*, un interesante texto de Corinne Brisedou acerca de los coleccionistas de coches de los años cincuenta y sus reuniones nocturnas, los primeros viernes de cada mes en la plaza de la Concordia en París.

la máquina que codicia: «Quisiera una moto, una moto grande, muy grande, una moto enorme para irme muy lejos, adonde se me dé la gana, *no importa dónde.* Quisiera andar sin detenerme nunca; quisiera que ella me llevara cuando estoy cansado... Me gustaría color océano, con velas desplegadas y rodeadas de gaviotas, me gustaría que brillara con todos sus faros y sus cromados para iluminar todo al mismo tiempo, quisiera que no consumiera nada, apenas un poco de aire de cuando en cuando; *quisiera que fuera muy veloz para ver sólo lo que me gusta...*, le pondría cantidad de espejos para que ella me mire tanto como yo la miro... Le diré ahora cómo se llama: *Te amo...*»

La máquina reemplaza por completo a la bienamada, la «madre paisaje» habitada por el espíritu de la metamorfosis, pero la fatalidad técnica parece ser mucho más cegadora y temible que sus esbozos antropomórficos por la velocidad que confiere a nuestras aspiraciones. Lo que se vende con la máquina veloz no son ya los azares del viaje, sino la sorpresa del accidente, aquello que los miles de forofos de la moto venían a buscar, los sábados por la noche, al circuito pirata de Rungis, lo que esperaban girando indefinidamente en redondo. A propósito de la catástrofe de la central nuclear de Harrisbourg [14] el físico Dominique Pignon señaló:

«Lo *real del reactor,* como todo lo que tiene que

14. Dominique Pignon, *Des risques d'accident dans les centrales nucléaires,* Christian Bourgeois.

ver con el átomo, es inexpresable con palabras corrientes, el más potente ordenador es infinitamente lento en comparación con los procesos reales y los expertos nucleares saben que son incapaces de seguir con un ordenador lo que realmente sucede cuando falla un reactor... Por ello, al ocurrir un accidente, actuarán como ciegos que dan vueltas en redondo mientras intentan tomar una decisión...»

El técnico se convierte en la víctima del movimiento que ha provocado; afásico, a partir de ese momento repetirá en el absoluto de la sala de control de la central los gestos simplificados de un rito magnético inicial, cuyo móvil sin móvil nadie ha intentado averiguar.

Ello nos recuerda al capitán Hatteras, el héroe de Julio Verne y antecesor de exploradores reales como el noruego Roald Amundsen o el italiano Umberto Nóbile, en un más allá desprovisto de identidad porque no se parece a ninguna cosa sin ser tampoco la nada: el Polo Norte, desierto sideral. «Nada hay más vasto que las cosas vacías», dijo Bacon. Buscar, perseguir, descubrir, todos los compañeros han desaparecido, y el capitán Hatteras, esa *triste víctima de una pasión sublime* sufre, según su médico, de locura polar, es todo uno con el rito de paso hacia el septentrión.

«Seguido por su fiel perro, que lo miraba con expresión triste y dulce, el capitán Hatteras paseaba durante horas, cada día, pero sus pasos lo llevaban siempre en una dirección determinada, has-

ta la alameda de Sten Cottage. Una vez rebasado el camino, retrocedía vacilante. ¿Acaso alguien le impedía avanzar? El capitán señalaba un punto fijo en el cielo... El doctor pronto comprendió el motivo de esa singular obstinación, adivinó por qué el paseo llevaba una dirección constante, como impelido por una fuerza magnética. El capitán Hatteras caminaba invariablemente hacia el norte.» [15]

15. Jules Verne, *Les aventures du capitaine Hatteras* (Les Anglais au pôle Nord-Le désert de glace), Hachette.

IV

El hombre apurado de Paul Morand se sorprende al contemplar el pase en cámara lenta de un accidente de avión: «El avión roza el suelo, el suelo parte el avión en cuatro con más delicadeza de la que hace gala un gourmet al pelar un higo...», el choque más violento, el más mortal, parece tan dulce como una sucesión de caricias. Desde entonces, se ha mejorado esa impresión visual provocando colisiones experimentales, poblándolas de cadáveres, y filmándolas en diversas velocidades mediante varias cámaras.[1] Después de la marcha del hombre y de sus danzas, lo que se ofrece a la vista es la lenta coreografía que asocia los cuerpos muertos a los vehículos en marcha; especie de revelación amorosa

1. Los «maniquíes especiales» (M. E.) son cadáveres humanos *frescos y en buen estado,* que la empresa Renault emplea para sus investigaciones sobre la seguridad en la circulación rodada (automóvil). Se han utilizado mil M. E. desde hace cuatro años en la central de Lardy, en la región parisiense.

de la pareja que componen la tecnofilia y la velocidad cuando *al toparse dos caricias se produce una conmoción mortal.*

Acostumbrados por el motor cinemático, encontramos natural el misterio del movimiento de este mundo que pasa; ya no nos interesa saber de qué modo la aceleración del gesto amoroso puede transformarlo en asesino, o por qué la pavana de un cuerpo que cae o es empujado puede resultar fatal. Y al mismo tiempo, esa violencia banalizada del movimiento, revelada por el trucaje de la visión, nos muestra su inconsistencia. La violencia de la velocidad domina el mundo de la técnica, pero, como en tiempos de la Esfinge, sigue siendo el principal enigma.

Del asesinato de Mountbatten, perpetrado en agosto de 1979, cuenta un testigo, Brian Wakely: «El barco estaba allí, y de golpe no hubo más nada. Yo estaba en una canoa que la embarcación de Mountbatten acababa de rozar, oí el ruido de la explosión sólo después de ver cómo se volatilizaba el barco.»

Esa impresión de entrañeza sobrenatural la experimentamos, por ejemplo, durante los bombardeos de la última guerra: una explosión de haces de fuego y humo se extendía a lo lejos ante nuestros ojos, en un silencio total. Sólo cuando ya había caído la lluvia de cenizas oíamos la conmoción del estallido. También en este caso la celeridad pervierte ostensiblemente el orden ilusorio de la percepción ordinaria, el orden de llegada de la información. Lo que

podía parecer simultáneo se diversifica y se descompone. Con la velocidad, el mundo ya no deja de llegar en detrimento del objeto, él mismo asimilado a partir de ese momento con la partida de la información. Esa inversión es la que destruye el mundo tal como lo percibimos, pues la técnica reproduce sin cesar la violencia del accidente, el misterio de la velocidad continúa siendo un secreto de la luz y el calor, que incluso retiene al sonido.

Las técnicas racionales no han dejado de apartarnos de aquello que tomamos por el advenimiento de un mundo objetivo: el viaje repetido, el transporte acelerado de personas, signos o cosas, reproducen agravados los efectos de la picnolepsia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad, de su contexto espacial y temporal.

Desde el comienzo de la revolución de los transportes, ciertos hombres tuvieron el mérito de reconocer en el deseo de movimiento, de peregrinación o de viaje, un deseo relacionado más con la divulgación de la velocidad que con la divulgación de lo lejano y remoto.

Bierbaum se opone a esta tendencia al afirmar en 1903: «La velocidad no es un fin.» Trataba de encontrar lo que llamaba *una velocidad humanista,* sin la cual, decía, «nos embarcaremos en una "carroza de los locos" (*Narrenkutsche*) que reemplazará a la Nave de los Locos; la velocidad debe llegar a ser una cultura individual al servicio de la cultura colectiva».

Pero, justamente, la cultura con el sentido que se le da aquí ¿tiene acaso algo que ver con el tipo de placeres buscados por personajes como d'Annunzio o Georg Müller, que afirman que la velocidad vehicular permite «no pensar en nada, no sentir nada, alcanzar la indiferencia»? Puede decirse que esa anacoresis de la celeridad es literalmente el fin de la cultura burguesa, la reacción contra el exotismo y el lirismo del viaje, «ese más allá del barroco de moda desde el siglo XVIII y a comienzos del siglo XIX, cuando aparecen los primeros ferrocarriles».[2] Desde el principio, la búsqueda de altas velocidades se mezcla con los juegos destructores de la guerra y la caza, creadores de élites. Gracias a ello, las trabajosas guerras en las que las élites estaban al servicio del sistema de armas se transformarán, bajo la influencia de los ingenieros, en un instrumento más cómodo, *un ocio* (Vauban). La explotación de las altas velocidades se convierte, naturalmente, en un deporte reservado a los dandies guerreros, una fantasía permitida a gente inútil, una nueva forma de pereza permitida a los ricos, que les llevará a buscar el desplazamiento en sí como forma de vida, un hábito vital «que asocia el riesgo y el confort», como decía el Mariscal Goering, él mismo dandy y drogadicto famoso. El viajero, habitante de los medios de transporte veloces, se vuelve un negador de las dimensiones terrestres.

2. Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel.

Rageot escribe hacia 1920: «El viajero de hoy puede decir: soy un habitante de la Tierra, como diría soy un habitante de Asniers... Hay viajeros que incluso ignoran que viajan.»

Endosmosis del ser vivo generada mediante la aceleración técnica, Graig Breedlove, poseedor del récord de velocidad terrestre en 1965, titula el prefacio de sus memorias «Hacer algo más *que existir simplemente*», y agrega: «¿Por qué el hombre anhela esas velocidades terroríficas introduciéndose en un vehículo sobre ruedas que tiene el poder no sólo de llevarlo a la gloria sino, también, de hacerlo trizas?»

Si todo es movimiento, todo es al mismo tiempo accidente, y nuestra existencia de vehículo metabólico podría resumirse en una serie de colisiones, traumatismos, que pueden tomar el aspecto de caricias lentas y perceptibles, según el impulso que se les dé, o convertirse en choques mortales, apoteosis de fuego, pero, sobre todo, en *una manera diferente de ser*. Se ha dicho que la velocidad es una causa de muerte de la que somos no sólo responsables sino, además, creadores e inventores. Cuando era adolescente, me interrogaba sobre la estética de las máquinas de guerra, lo que yo llamaba en mi fuero interno su enigma. Con frecuencia me detenía para contemplar un refugio militar o la silueta de un submarino detenido mar adentro, y me preguntaba por qué esas formas pulidas eran tan indesci-

frables, cuál era el origen de esa especie de invisibilidad plástica.

Al comienzo, las asociaba con la zoomorfia, el metamorfismo, pero eso era sólo comparación, imitación, y no me satisfacía. Después creí que esas formas eran indescifrables porque se relacionaban con velocidades diversas, excesivas, por lo que inevitablemente reflejaban otra representación del universo destinada a poblar tiempos diferentes; pertenecían a otros mundos, invisibles a simple vista, cuya impronta conservaban. La abusiva producción de movimiento implicada por la guerra modifica las apariencias; el motor, al estar estrechamente relacionado con el estado de vigilia paradójica, reemplaza la idea causal. En esto consiste su revolución: *el motor procede del alma.* Así, cuando Méliès se disfraza de Satanás de opereta, no sueña siquiera lo bien que lo está haciendo, pues el árbol del motor es el árbol de la ciencia, y la corrupción de la vista acarrea la de la vida.

Muchos advirtieron ya en el siglo pasado la paradoja de la velocidad: «El tren no nos convierte en viajeros, sino en paquetes en expedición.» Por su parte, Tolstoi señalaba: «El tren es al viaje lo que el burdel al amor...» El hombre apurado de Morand medita: «Habría que encontrar alguna cosa aún más idiota para bloquear del todo el paso del tiempo, *la abstención total de cualquier acto...*» Decir que la velocidad ha sido superada hoy es una mentira tan evidente como la que funda el elogio de la lentitud.

Hughes ya había probado nuestro futuro técnico: la sustitución de la velocidad vehicular de los cuerpos por la más impresionante de los vectores de luz, el confinamiento de los cuerpos no ya en la célula cinética del viaje sino en una célula fuera del tiempo, término electrónico donde dejaríamos a los instrumentos la organización de nuestro ritmo vital más íntimo, sin desplazarnos nunca más, la autoridad del automatismo electrónico que reduce nuestra voluntad a cero... de algún modo, la visión de la luz en movimiento sobre la pantalla habría reemplazado la búsqueda de cualquier movimiento personal. Charles Schneider escribía: «Se puede pensar en la posibilidad futura de transformar las imágenes en señales de vídeo conservadas en cintas magnéticas, o mejor aún, *en la descomposición y el almacenamiento de las imágenes en señales digitales grabadas en diversos soportes...*»

De este modo, el desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia.

La tecnología introduce un fenómeno sin precedentes en la meditación sobre el tiempo, porque si se ha afirmado que el tiempo tiene una sola realidad, la del instante, podríamos decir con Guyon, cuando se desarrolla el motor, que «la idea del tiempo puede vincularse a una perspectiva..., la duración hecha de instantes sin duración, como la recta está

hecha de puntos sin dimensiones...», dimensiones desaparecidas en una recta desnuda que no es sino la velocidad de una trayectoria geométrica. En suma, el deseo de lo posible contenido en las diversas aplicaciones de las ciencias exactas produce una nueva atrofia del instante, al considerarlo como fundamentalmente compuesto por un antes y un después. La introducción del sujeto en la jerarquía de las velocidades (inferiores, superiores), al desestabilizar el instante, anula las referencias; fenómeno contingente, la diversificación de la velocidad anula también la sensación de duración general del movimiento continuo. Méliès comprendió muy temprano que el cine no era *el séptimo arte*, sino *el arte que utiliza todos los demás*: dibujo, pintura arquitectónica, música, pero también trabajos mecánicos, eléctricos, etcétera.

El cine sería el resultado donde vendrían a confundirse, para perderse, las filosofías y las artes dominantes, una suerte de còn fusión entre el alma humana y los lenguajes del alma/motor. La misma sucesión de las artes en la historia indica esta descomposición: en el concierto, por ejemplo, el extraordinario desarrollo de la atención auditiva aniquila cualquier otro movimiento del cuerpo y revela la relación fundamental que existe entre el instrumento musical —verdadero motor de sonidos con sus cilindros y ritmos— y la velocidad característica del maná de cada oyente. Como escribe Ribot en *La psicología de la atención*: «Sin los elementos motrices,

la percepción es imposible...», y R. Philips establece, por ejemplo, una «medición» de la atención del oyente: «La música modifica los ritmos rspiratorio y cardíaco, aumentando o disminuyendo su velocidad», como sucede también con la atención visual, que por estar ligada al movimiento obligatorio de los ojos, también lo está a una inhibición inevitable de los movimientos del cuerpo.[3] Poco antes de su muerte, cuando volvía de Nápoles, Nerón se detuvo para inspeccionar un nuevo instrumento musical, un órgano que funcionaba con agua inventado, según Vitruvio, por Ctesibé de Alejandría, que semejaba un aparador alargado y rematado por tubos; imaginó, entonces, la posibilidad de tocar el órgano frente a sus enemigos a fin de ganarlos para su causa. La pretensión de Nerón no era fantasiosa: cuando en un concierto el motor musical cesa de emitir, desencadena no sólo la violencia liberadora de las ovaciones y los aplausos, sino también una tormenta de estornudos, de toses, de pies que rozan el suelo, como si cada uno volviera a tomar posesión de su cuerpo. El desarrollo mismo de la música sinfónica muestra de qué modo el director de orquesta ha alcanzado el privilegiado rango de *conductor* único, pero lo que *dirige* no es sólo la compañía, cada vez más numerosa, de músicos, sino también la masa de oyentes a los que debe inmovilizar en sus butacas... hasta el

3. Aldous Huxley, *L'art de voir*, Payot.

punto de que quien abandona su lugar se convierte en el crítico musical más convincente.

La cultura tecnológica no ha hecho más que perfeccionar la apropiación de los elementos motrices, y acrecienta incesantemente nuestra dependencia de los sistemas que regulan el sentido de la apropiación (contadores de velocidad, tableros de mando, teleorientación...). Creadora de itinerarios de dirección, aplica a la tierra y a la naturaleza (a la naturaleza humana) la fórmula de Bacon: *Nada es más vasto que las cosas vacías...* y finalmente crea el vacío y el desierto porque sólo la nada es continua y, por ello, conductora. Más que intentar batir récords de velocidad en los vastos espacios celestes, los campeones como Art Arfons declaran que *la tarea más excitante, la más exaltante, la más dinámica posible consiste en preparar intelectual, física y técnicamente, el récord de velocidad pura sobre la tierra, sobre nuestra madre la tierra,* y precisa, *es una obra de amor*; el juicio no parece equivocado.

También Malcom Campbell, antiguo piloto de aviones del Cuerpo de Aviación Real, consideraba que las sensaciones experimentadas durante el vuelo eran insulsas y poco embriagadoras si se las comparaba con las disfrutadas en tierra, a bordo de los diversos «pájaros azules».

Leo Villa nos cuenta que la pasión de la velocidad lo había atrapado desde la infancia, al mismo tiempo que la pasión por los relatos misteriosos, en los que siempre había *tesoros ocultos a la espera del*

héroe capaz de desenterrarlos. Ya adulto, intentó convertir sus sueños en realidad.[4]

Así, la tierra (el efecto de suelo) parece constituir, paradójicamente, la socia privilegiada del buscador de récords, al que sin embargo le opone los peligros de sus obstáculos naturales, la pesantez, etcétera; por ello, los récords de velocidad se deben tanto a los nuevos mixtos tecnológicos cuanto a las superficies planas, decapadas. La vastedad del aire sólo es requerida para cuestionar la experiencia de lo discontinuo. «El tiempo y el espacio sólo nos parecen infinitos cuando no existen», afirmaba Roupnel. Al modificar la relación con el espacio, la inmediatez del transporte terrestre anula la relación con el tiempo vivido, y en esta urgencia reside la exaltación dinámica. La paradoja consiste en que la extrema movilidad crea la inercia del instante, ¡la instantaneidad crearía el instante! En suma, el instante sería como la percepción ilusoria de una estabilidad, claramente revelada por la prótesis técnica, tal como nos la enseña el ejemplo einsteiniano de los trenes que se aventajan: la sensación del instante vendría dada por la coincidencia (*epitéikos*), o sea, el momento en que los trenes parecen inmóviles a los viajeros cuando, en realidad, marchan a toda velo-

4. Leo Villa, *Les tombeurs de records*, Hatier. «Testigo constante durante cuarenta y cinco años, Leo Villa, su mecánico, nos describe a los Campbell: ...al padre y luego al hijo sólo les importaba la gloria de ser los hombres más veloces del mundo... Donald Campbell iba a más de 444 km. por hora cuando voló por los aires hecho trizas en enero de 1967...»

cidad, uno junto al otro. La noción de un tiempo que, según Bachelard, sólo poseería la realidad del instante no podría fundarse más que en la inconsciencia, en la que permaneceríamos gracias a nuestra propia velocidad, mundo consagrado por entero a la ley del movimiento y, *por ello, creador de la ilusión de la inercia.*

Lo que crea la diferencia entre las diversas intuiciones del tiempo es la posición en el espacio del conocimiento razonado, un poco al modo de la alegoría de E. Poe, *El escarabajo de oro,* en la que el investigador debe entregarse a numerosas especulaciones sobre la duración cifrada del mensaje antes de ponerse en movimiento para realizar un trayecto establecido.

Es esa movilidad de la trayectoria sinóptica la que, al modificar el punto de vista del sujeto, le permitirá descubrir aquello que, en cierto modo, estaba al alcance de la vista. Lo importante es la fascinación de ese escarabajo brillante, iniciático, en la medida en que, como el punto de perspectiva del horizonte de la velocidad, reduce a la nada el resto del mundo. Al abandonar el trayecto y dedicarse al final del recorrido, la técnica ha tratado de convertir esa modificación del punto de vista en un objetivo supremo que se esfuerza por conseguir. Lo que crea el motor es ese movimiento inédito hacia aquello que se oculta tanto a la vista como al entendimiento (ese tesoro), como un relato de cosas no vistas que remite al espacio y al tiempo esas enti-

dades metafísicas desprovistas de toda realidad de las que hablaba Gastineau en el siglo XIX.

La conquista de la velocidad y la busca del tesoro están totalmente mezcladas en el deseo de Malcom Campbell, pero las grandes épocas de los relatos utópicos son, al mismo tiempo, las de las expediciones a tierras lejanas, desde la conquista del vellocino de oro del Renacimiento hasta el Romanticismo guerrero del siglo XIX. Reconciliación de la nada con la realidad, la aniquilación del tiempo y el espacio por las altas velocidades sustituye el exotismo del viaje por la vastedad del vacío, lo que no planteaba ninguna duda para Heine, que veía en esta aniquilación el fin supremo de la técnica.[5] Lo mismo expresan, tiempo después, los fanáticos del aerodinamismo y de los récords de velocidad terrestre al considerar primordial la reacción del medio a la forma del objeto en movimiento y viceversa. Crear un tiempo de cabo a rabo, un tiempo que ya no sería como el de Breedlove, en el que *uno existe simplemente,* sino un tiempo que estaría en la tierra y, sin embargo, en ninguna parte. En el film de ciencia ficción *Encuentros en la tercera fase,* los extraterrestres, acostumbrados a circular en la inmensidad de los espacios intersiderales, se divierten locamente al lanzarse por una simple autopista. Los terráqueos se divierten, a su vez, con la paradoja de esa relación entre el placer y ese violar los límites, exal-

5. Heine, *Lutèce,* Michel Lévy frères, 1855. «Con los trenes se anula el espacio y no nos queda más que el tiempo...»

tación semejante a la del alpinista que, más que elevarse por encima de la montaña, parece querer allanarla.

Ya lo señaló Chevalier: existe la geografía, pero desde la época antigua egipcia y la escuela de Ptolomeo, hay también una *corografía*[6] casi olvidada por los historiadores. Imagen de la pulsión dromológica del Imperio, perfectamente separada de la división en zonas del lugar. A pesar de la revolución de los transportes del siglo XIX, nuestro discurso histórico se mantiene fiel a una cultura fundada en una concepción común del espacio y el tiempo, y no se hace eco de la nueva elaboración del modo de vida, esa innovación cultural que consiste en una nueva lectura de la duración de la que el ferrocarril es un buen ejemplo, con sus horarios, sus complejas correspondencias, toda una corografía inédita que había que poner al alcance de los viajeros. Ya no hay en esta práctica, con su constante estar en movimiento y en ruta, en compartimientos de tren que son para el usuario compartimientos del espacio y el tiempo, nada que recuerde la pretensión de vivir un tiempo histórico único. La administración de transportes verifica la comprobación de Bachelard:

«Con la relatividad einsteiniana, el metafísico

6. Raymond Chevallier, *Les voies romaines*, Armand Colin, 1972. «Uno esperaría encontrar, especialmente entre los historiadores, informaciones precisas sobre la construcción de las vías, bases de la potencia romana. Nada de eso ocurre, pues la historia de Roma es, en principio, política y psicológica...»

tuvo que limitarse al tiempo local, porque los experimentos que tomaban en consideración las pruebas externas de una duración única en cuanto principio claro de ordenación, quedaron invalidados...» La teoría de Einstein destruyó la concepción faraónica de los signos, de los cuerpos inmóviles, inmutablemente alzados contra el tiempo que pasa, capaces de resurgir a lo largo de la Historia, de resucitar en el futuro..., concepción del mundo que explica bastante bien el culto de los mausoleos y la supervivencia doctrinaria en los países marxistas, aferrados a la idea de una duración histórica única.

También resultaba natural que los regímenes totalitarios europeos fueran hostiles a las teorías de Einstein, porque el tiempo aparece en ellas no como algo dado, sino creado localmente; y asimismo, también fue normal que Einstein se viera empujado, a pesar suyo, a una confrontación trágica con el advenimiento de la guerra total, convertida en 1939 en guerra del tiempo.

Pero en ese nuevo tipo de conflictos no se trataba ya de tiempos locales, la historia de las batallas descubría la deslocalización como precipitación hacia un último récord metafísico, olvido final de la materia y de nuestra presencia en el mundo, más allá de la barrera del sonido, y más allá de la barrera de la luz.

Estética de la desaparición es el primer libro publicado en España de uno de los pensadores más originales y sugestivos de nuestra época. En opinión de Noni Benegas, su traductora y profunda conocedora de la obra del autor, Paul Virilio es un presocrático del siglo XX, puesto que el elemento sobre el que teoriza es el constitutivo de nuestra época: *la velocidad*.

Dándole la palabra a Paul Virilio: «La velocidad trata la visión como materia prima, con la aceleración viajar equivale a filmar, no tanto producir imágenes cuanto huellas mnemónicas nuevas, inverosímiles, sobrenaturales. En tal contexto hasta la misma muerte deja de experimentarse como algo mortal y se convierte, como para William Burroughs, en un simple accidente técnico, la separación final entre banda de imagen y banda de sonido. *Titanic* o *Zeppelin*, la catástrofe final se le antoja al pasajero del vehículo gigante una hipótesis insensata, irreal, y mientras el navío se hunde continúa bailando al son de la orquesta. Pero el despropósito entre lo ilusorio de la fiesta y lo súbito del accidente es sólo aparente: el vuelo acelerado o el viaje rápido han metamorfoseado insidiosamente la fiesta y consagrado el naufragio como fin último del placer. ¿No es acaso el deseo de esa fiesta esencialmente vivida como *sin mañana* lo que ha empujado a generaciones enteras al cosmopolitismo de los trenes y los transatlánticos, al de los palacios internacionales y los templos del cine, antes de arrastrarlos a los aeropuertos, antes de venderles billetes de viaje con máquinas automáticas en los supermercados?»

Paul Virilio (París, 1932), arquitecto y urbanista, fue director de la Escuela Especial de Arquitectura entre 1972 y 1975. Aparte de publicaciones técnicas, ha escrito numerosos ensayos, entre los que cabe destacar *Velocidad y política*, *Estética de la desaparición*, *La política de la percepción* y *El espacio crítico*.

7501C00092

9 788433 900920